МАСТЕРСТВО ПЕРЕВОДА

МАСТЕРСТВО ПЕРЕВОДА

СБОРНИК ОДИННАДЦАТЫЙ

1976

СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
МОСКВА • 1977

8
М 32

В одиннадцатом сборнике «Мастерства перевода» материалы группируются вокруг двух основных тем. Первая — проблематика взаимопереводов литератур социалистических стран: статьи о переводах польской поэзии на русский и украинский языки, о переводах советской литературы и русской классики на языки народов Югославии, оценка переводов Л. Гинзбурга из немецкой поэзии. Сюда же примыкает литературный портрет А. И. Дейча.

Вторая тема — освоение классического наследия. Центральное место занимают здесь материалы пленума Совета по художественному переводу, посвященного переводам произведений Пушкина на языки народов СССР. Та же тема разрабатывается в литературном портрете А. Адалис, в статьях о переводческом наследии С. Маршака, о русской интерпретации Алишера Навои, о новых переводах античных поэтов.

Делится своим творческим опытом переводчик произведений Шолохова на украинский язык, анализируются переводы белорусской поэзии для детей, дается портрет переводчика армянской прозы и ряд других материалов.

Завершается сборник, как обычно, библиографией отечественных и зарубежных работ о переводе за 1972 год.

М $\frac{70202-187}{083(02)-77}$ 350—77

М. Бажан

ВЫСОКАЯ МИССИЯ

Серьезный, вдумчивый разговор о литературе и современной жизни, состоявшийся на VI съезде писателей СССР, еще раз со всей наглядностью подчеркнул коммунистическую устремленность советской литературы, крепнущее интернациональное братство и активное творческое взаимообогащение национальных литератур нашей страны.

Эти процессы развития социалистической культуры четко определил Леонид Ильич Брежнев в докладе «О пятидесятилетии Союза Советских Социалистических Республик»: «У нас сложилась и расцвела единая по духу и по своему принципиальному содержанию советская социалистическая культура. Эта культура включает в себя наиболее ценные черты и традиции культуры и быта каждого из народов нашей Родины. В то же время любая из советских национальных культур питается не только из собственных родников, но и черпает из духовного богатства других братских народов и, со своей стороны, оказывает на них благотворное влияние, обогащает их».

Этому великому делу служит и творческий труд советских писателей-переводчиков.

Нет в мире страны, которая могла бы сравниться с нашей по количеству переводимых книг, по продуманности и широте отбора, по профессиональному уровню переводческого труда. Это не фраза. Советская школа перевода, о которой с полным правом уже на II съезде писателей говорили Мухтар Ауэзов, Максим Рыльский, Павел Антокольский, с тех времен еще более окрепла, увеличилась за счет прекрасных

Из доклада Миколы Бажана, прочитанного 22 июня 1976 года на VI съезде писателей СССР, на заседании комиссии «Процессы взаимообогащения литератур Советского Союза и проблемы художественного перевода».

книг старшего и младшего поколения переводчиков, а иной раз и просто начинающих.

Эта школа создавалась не на пустом месте. Она вобрала в себя лучшее, что оставили ей в прошлом мастера перевода, начиная с Пушкина, Жуковского, Гнедича. Русская литература всегда высоко ценила переводческое дело как неотъемлемый род литературы, даже, по определению Пушкина, «наиболее трудный род». К сожалению, мы до сих пор недостаточно изучили и изучаем историю перевода в России. Почти не исследована история переводческого дела в братских литературах.

На опыте советской школы перевода учатся наши коллеги — литераторы братских социалистических стран. Этот опыт, эти достижения вынуждены признавать и переводчики из буржуазных государств, где их зависимость от денежного мешка и рынка, от вкуса обывателей и потребителей массового искусства ощущается едва ли не больше, чем в других литературных цехах.

Принципы, цели, задачи советской школы художественного перевода органически и нераздельно связаны с общими процессами развития нашей культуры. Высокая миссия писателя-переводчика стала действенным фактором укрепления новой исторической общности людей, общности их взглядов, эстетических и этических стремлений. Это немало способствовало сохранению своеобразия национальных форм, сближению культур советских народов, углублению их взаимоотношений, взаимопознания, взаимообогащения. Писатель-переводчик со всей ответственностью служит процессам духовного единения наших народов, делу коммунистического воспитания и удовлетворения растущих культурных потребностей советского человека, получившего все возможности для всестороннего развития, для овладения ценностями человеческой культуры.

Явлением поистине удивительным стал в послевоенные годы подъем национальных литератур народов, в досоветское время не имевших даже письменности. Теперь эти литературы подарили не только нам, но и всему миру, прекрасные, неповторимые в своем национальном своеобразии произведения. Да и фольклорные ценности этих народов стали широкодоступными благодаря литературным записям и переводам на язык русский.

Достаточно вспомнить вышедшие в последние годы книги бурятского народного эпоса, переведенного Семеном Лип-

киным, якутского — в переводе Владимира Державина. Издан новый, свободный от религиозной накипи перевод «Экклесиаста» и «Песни песней», сделанный Игорем Дьяконовым. Борис Турганов бережно донес до миллионного читателя аромат степей, веющий от каждой строки украинского исторического эпоса — украинских дум. Все это истинные ценности, они создавались веками и веками оставались совсем или почти совсем неведомыми или же доходили до читателей в искаженном и обедненном виде.

Если говорить о классической старой и новой литературе советского народа, то можно, пожалуй, сказать, что все самое значительное — за редкими и случайными исключениями — уже переведено. И какие великолепные произведения получили читатели благодаря переводам Бориса Пастернака и Николая Заболоцкого из грузинской поэзии, Александра Твардовского, Николая Ушакова, Александра Дейча, отдавших свой труд литературе Украины, переводам из белорусской литературы Михаила Исаковского и Сергея Городецкого, переводам армянских поэтов Михаила Зенкевича, Анны Ахматовой, Веры Звягинцевой, из тюркоязычных литератур благодаря переводам Аделины Адалис, Самуила Маршака, Льва Пеньковского, из литератур Северного Кавказа — Эффенди Капиева... И в то же время мы не можем успокаиваться, ибо сколько еще серых, ремесленнических копий с прекрасных оригиналов можно встретить в книгах переводов избранных произведений и Галактиона Табидзе, и Ованеса Туманяна, и Егише Чаренца, и Янки Купалы, и Абая, и многих, многих других. Читатель вправе удивиться, не поняв, чем же так восхищаются те, кто читает этих поэтов на их родном языке. И поневоле ему приходится делать снисходительные поправки к вступительным статьям, предпосланным сборникам.

А ведь это книги воистину больших поэтов, не нуждающихся в снисходительности. Не нужно ни приукрашивать, ни «улучшать» по своему вкусу ни динамичность Бараташвили, ни песенность Купалы, ни многозвучность Райниса, ни кажущуюся простоту Джамбула. Будем ждать новые, более совершенные переводы, которые донесут до нас всю первозданную прелесть поэзии этих и других крупных художников.

Наверное, сегодня было бы невозможно даже просто перечислить имена всех тех писателей, которые благодаря достойным русским переводам стали не только знакомы, но

и любимы миллионами многонациональных советских читателей и читателей зарубежных. Ведь только за последние пять лет вышло более трех с половиной тысяч книг классической и современной литературы народов СССР, переведенных на русский язык. Конечно, не все эти книги равноценны по качеству перевода. Но сколько таланта, любви, знания, умения вложено, например, в изданные теперь многотомники сочинений Берды Кербабаева, Андрея Головко, Александра Корнейчука, Константина Гамсахурдиа, Олеся Гончара, Андрея Упита, Мухтара Ауэзова, Михаила Джавахишвили, Наири Зарьяна и других выдающихся советских прозаиков! А сборники поэзии Павло Тычины, Гафура Гуляма, Петруся Бровки, Расула Гамзатова, Ираклия Абашидзе, Давида Кугультинова, Кайсына Кулиева, Эдуардаса Межелайтиса! Мастера русского художественного слова донесли в своих переводах и размах и глубину их поэзии, и ее гражданственный дух, и ее национальное своеобразие, и ее тематическое богатство. Дань багодарности за это следует принести прежде всего таким мастерам русского художественного перевода, как Николай Тихонов, Павел Антокольский, Алексей Сурков, Леонид Мартынов, Александр Межиров, Михаил Дудин, Арсений Тарковский, Яков Хелемский, Маргарита Алигер, Давид Самойлов, Владимир Солоухин, Борис Слуцкий, Лев Озеров, Мария Петровых, Елена Николаевская, Мария Комиссарова, Юлия Нейман, Владимир Соколов, Владимир Россельс, Яков Козловский, Наум Гребнев...

Русский язык — великое средство взаимосвязи и взаимообогащения братских народов — стал для нашего нерусского читателя вторым, близким и необходимым языком. Значит ли это, что теряет значение любовный труд переводчика русской поэзии, прозы, драматургии на язык другой советской нации? Значит ли, что меньше благодарности теперь вызывает прекрасная работа Максима Рыльского, переведшего «Евгения Онегина» и «Медного всадника», или труд Якуба Коласа, Антанаса Венцловы, Симона Чиковани, Самеда Вургуна, Лахути, Мухтара Ауэзова, Айбека и многих других славных советских поэтов и прозаиков, развивших дело, начатое еще Гребенкой, Грабовским, Богдановичем, Абаем, Туманяном, Александром Чавчавадзе, Габдуллой Тукаем? Нет, их труд был и остается важным и плодотворным вкладом в дело развития национальных культур нашей страны, развития, невозможного без глубокого,

органического восприятия сокровищ других литератур, и прежде всего сокровищ русской культуры.

За последние годы в литературе народов СССР произошли такие радостные события, как перевод «Евгения Онегина», сделанный в Туркмении Анна Кавусовым и Мамедом Сеидовым, в Грузии — Отаром Челидзе, в Латвии — Мирдзой Бендрупе, в Эстонии — Бетти Альвер. Антологию русской классической поэзии создал в Грузии Мурман Лебанидзе. Поэмы Лермонтова появились на белорусском благодаря любовному труду Аркадия Кулешова. Молдавский писатель Игорь Крецу мастерски перевел Гоголя. Поэзию Владимира Маяковского переводят поэты всех советских народов, среди них такие мастера, как Расул Рза, Савва Голованивский, Павел Старостин, Заки Нури. Шевченковскую премию заслужил переводчик Шолохова Степан Ковганюк. Тридцать томов библиотеки русских писателей издается в Армении.

Или возьмем, например, Азербайджан. За последние годы там издано шесть томов сочинений Гоголя, пятнадцать — Горького, восемь — Шолохова. Вышли произведения Тихонова, Федина, Фадеева, Маркова. Все это не только расширяет духовный мир читателя, но и способствует развитию национального языка, укрепляет чувство нашего многонационального единения! Плодотворен и прекрасен процесс органического взаимообогащения литератур и языков советских народов. Приведу хотя бы несколько фактов, говорящих об углублении и расширении этого процесса. Белоруссия и Украина «обменялись» большими поэтическими антологиями: на Украине под редакцией Миколы Нагнибеды, в Белоруссии — Анатолия Велюгина. Из пятнадцати запланированных томов антологии молодой поэзии всех союзных республик вышло на Украине уже более десяти, в серии «Братерство» выходят томики избранных стихов советских поэтов, отдельными книгами изданы стихи Петро Глебки, Зульфии, Исаакяна, которого переводили В. Кочевский, И. Драч, Б. Олейник и другие. Переводится на украинский язык много книг современных прозаиков, а украинская проза издается во всех союзных республиках. На Украине выходит альманах «Сузір'я», посвященный литературе народов СССР, в Белоруссии — «Даляглядьі», в Грузии — «Саундже», в Молдавии — «Меридианы».

Внимание переводчиков привлекают и старые шедевры и современные произведения. Гордость грузинской поэзии поэма Руставели появилась в последние годы в литовском

переводе Йонаса Грайчюнаса, на казахский ее перевел Хамза Абдуллин. В Эстонии вышли эпические творения наших народов — славный «Давид Сасунский», «Лачплесис». На казахском языке изданы книги стихов и новелл эстонских писателей, стихи Леси Украинки, Мустая Карима, Эдуардаса Межелайтиса. Прекрасно перевел Кайсына Кулиева Аркадий Кулешов. Книги Расула Гамзатова, Михайла Стельмаха, Василя Быкова, Чингиза Айтматова вышли более чем на двадцати языках советских народов. И это еще далеко и далеко не все значительное, художественно ценное переведенное за последние годы из литератур народов СССР.

Непреложны факты удивительного гармонического расцвета духовной жизни нашего общества, расцвета литературы всех народов социалистической страны. Не надо уже доказывать, что нет у нас такой литературы, будь она даже младописьменна, которая не открыла бы в наше время человечеству свои давние и не создавала бы новые ценности, обогащающие культуру всечеловеческую.

На мировую арену вышли литературные творения народов, раньше лишенных даже права на свой язык, осужденных на исчезновение. В условиях Советского государства эти народы получили возможность познакомить мир с созданными в прошлом шедеврами устного и письменного творчества, не замеченными прежде из-за национального высокомерия верхов, и с творениями современной национальной культуры.

Не все сразу может быть свершено, но пора уже, чтобы лучшие произведения литературы всех и многочисленных и малочисленных наций и народностей Советского Союза постоянно находились в круге внимания переводчиков, ибо того требуют интересы современного читателя — и нашего и зарубежного. Нельзя не отметить ту большую роль, которую играют в этом плане наши центральные журналы, и в первую очередь «Дружба народов» — один из наиболее популярных сейчас журналов. Подлинным источником научной информации стал и коллективный литературоведческий труд — шеститомная «История советской многонациональной литературы». И если еще в Грузии, на Украине, в республиках Прибалтики мало знают, скажем, устное народное творчество, классические и современные произведения туркменской литературы, если на языках народов СССР еще мало переводов хотя бы глав знаменитого «Манаса» (который, впро-

чем, вышел сейчас на узбекском в переводе Миртемира), если старые разноязычные издания «Джангара» — библиографическая редкость, а новых нет, то, значит, нужна серьезная литературоведческая и пропагандистская работа по своеобразному гибкому и реалистическому планированию переводческого дела во всех республиках.

Полное интернационалистского пафоса творчество советских мастеров художественного перевода направлено и на дальнейшее ознакомление советского читателя с литературой стран социализма, что является одним из важных путей расширения идеологического сотрудничества между нашими странами. Об этом говорил Леонид Ильич Брежнев на XXV съезде КПСС.

Сотни произведений братских социалистических стран, переведенные на русский язык и на языки других советских народов, выходят каждый год отдельными изданиями, печатаются в журналах. Особенно надо отметить пятнадцатитомные библиотеки социалистических стран, выходящие при участии издательств «Прогресс», «Художественная литература», «Искусство». Появились уже все книги библиотек Болгарии и ГДР, большинство книг библиотек польской, венгерской, чехословацкой. Начинается работа над аналогичным изданием литературы Румынии и Югославии. Вышедшие книги прекрасно приняты нашим многомиллионным читателем, которому открылась глубина и проникновенность творчества Бертольта Брехта и Ивашкевича, Пуймановой и Новомеского, Стоянова и Тибора Дери, Домбровской и Захарии Станку. Переводчики доказали тут свое искусство, как доказали они его и изданиями многотомника Чапека, книгами Карпентьера, Ванчуры, Германа Канта, Станева. Очень интересный и нужный том современной поэзии социалистических стран вышел в «Библиотеке всемирной литературы».

И классики и произведения современных писателей выходят большими тиражами, в новых, более современных переводах во всех республиках нашей страны. На Украине, скажем, издана двухтомная антология болгарской поэзии под редакцией Дмитра Белоуса, новые переводы Христо Ботева завершил Дмитро Павлычко, вышли стихи Антала Гидаша, Хосе Марти, Эминеску, сборники рассказов писателей ГДР, македонских, вьетнамских, венгерских, кубинских писателей, цикл стихов современных каталонских поэтов. По-литовски издан «Пан Тадеуш» (перевод Винцаса Путинаса и

Юстинаса Марцинкявичюса). В Грузии М. Мачавариани создал антологию болгарской поэзии. В Белоруссии Язэп Семежон составил интересную антологию вьетнамской — и классической и современной поэзии. Более четырехсот пятидесяти книг социалистических стран ежегодно выходит в переводах на русский и другие языки народов СССР.

Духовные интересы советского человека обращены к литературам всего мира, ко всем континентам, ко всем странам и народам, без расистского разделения их на «исторические» и «неисторические», на «ведущие» и «ведомые».

Мы с гордостью отмечаем, что наша страна не только первая в мире по общему количеству названий и тиражей издаваемой переводной литературы, но является и первооткрывателем до сих пор мало известных или совсем неизвестных литератур, особенно народов Азии и Африки, недавно освободившихся от колониального ига.

Мы ведем напряженную работу над тем, чтобы все истинно ценное, существующее в истории мировой литературы, дошло в новых, лучших переводах до современного советского читателя, удовлетворяя его стремительно выросшие потребности художественного и эстетического познания, духовного обогащения. Русские переводчики выпустили в последние годы ряд книг, которыми они могут справедливо гордиться. Уникальны серии «Библиотеки всемирной литературы», издания «Литературных памятников». Вспомним, что более ста семидесяти томов «Библиотеки всемирной литературы» уже увидели свет, и вскоре это двухсоттомное издание будет закончено. Уже сейчас каждый том ее, вышедший тиражом триста тысяч, редкость и ценность. Охват литературных произведений в «Библиотеке» поистине глобален. По времени она начинается самым древним, четырехтысячелетней давности, эпосом «Гильгамеш» и доходит буквально до наших дней.

Конечно, не все переводы в этой «Библиотеке» сделаны на одинаково высоком уровне, но откровением для читателя стала и «Махабхарата» в переводе Семена Липкина, и тома, посвященные прозе и поэзии Востока, и книга поэзии Ренессанса, и том поэзии Японии — издание, счастливо дополненное двухтомной антологией японской поэзии, вышедшей недавно в прекрасных переводах Веры Марковой, Анны Глускиной и других. Надо назвать замечательные работы Льва Гинзбурга, открывшего всесоюзному читателю и неповторимую поэзию германского барокко и величие

эшенбаховского «Парцифаля», и труды Николая Любимова, создавшего новые переводы Сервантеса, Рабле и Боккаччо, которые дали почувствовать нам красочность и богатство этих шедевров, ранее обедненных переводом.

Немало поработали в последние годы и переводчики в союзных республиках. На Украине Борис Тэн, хорошо передавший величие «Одиссеи», закончил перевод «Илиады». Последней работой Леонида Первомайского был блестяще воссозданный по-украински Вийон. Над старыми таджикско-иранскими поэтами, над стихами поэтов Советского Таджикистана, над рубаи Омара Хайяма прекрасно потрудился Василь Мысык. «Божественная комедия» — вся — переведена на украинский язык Евгением Дробязко. Белорусский читатель получил «Гайавату» Лонгфелло в певучем переводе Аркадия Кулешова. В Литве за перевод великой трилогии Данте получил Государственную премию республики Алексис Хургинас. В Узбекистане Данте переведен Абдуллой Ариповым, в Казахстане — Мукагали Макатаевым. В Литве вышел перевод «Калевалы», замечательно сделанный Юстинасом Марцинкявичюсом. Подъем переводческой деятельности явно ощущается в Грузии, где только что издан «Гильгамеш», переведенный с аккадского Зурабом Кикнадзе, Вийон в переводе Давида Цередиани, Паскаль и Флобер в переводе Бачана Брегвадзе. А как восхищают всех нас труды Ахмеда Джамиля в Азербайджане и Эркина Вахидова в Узбекистане, давших своим народам первый перевод гётевского «Фауста». И можно ли не порадоваться тому, что таджик впервые на родном языке читает Сервантеса и Шарля Де Костера в переводах С. Улугзаде! И не отметить такие события, как белорусский перевод «Короля Лира», сделанный Юрием Гавруком, или выход в Эстонии семи томов Шекспира, переведенных Леннартом-Георгом Мери и Харальдом Раяметсом, или подготовленное в Грузии полное собрание сочинений великого англичанина?

Особо хочется обратить внимание на переводы из литератур Южной Америки, переживающих сейчас пору расцвета, и молодых литератур Африки, все более и более переходящих на родные языки, на переводы современной литературы Индии и Японии.

Известно, какой интерес у советского читателя вызвали книги Габриэля Гарсиа Маркеса, Карлоса Фуэнтеса, М. А. Астуриаса, Хулио Кортасара. Сердца миллионов людей глубоко тронула пламенная поэзия Пабло Неруды. Мы полюбили

и стихи Хосе Марти, Николаса Гильена, Рубена Дарио, Габриелы Мистраль, Гонзага. С большим интересом встретили читатели романы японцев Кобо Абэ, Ясунари Кавабата, Кэндзабуро Оэ и индийца Кришана Чандра. О переводах японской поэзии я уже упоминал. В Советском Союзе заботливо переводятся и издаются Цюй Юань, Ду Фу, Ли Бо, Бо Цзюй-и, Цао Чжи, Лу Синь.

Надо ли говорить, что в потоке нынешней буржуазной модернистской литературы, загрязненной эгоизмом, порнографией, психопатологическими казусами, человеконенавистничеством, безысходным пессимизмом да и неофашистским ницшеанством, нелегко выловить действительно ценные, талантливые произведения. Я имею в виду буржуазный лагерь, которому в каждой стране противостоят писатели прогрессивные, чуждые антикоммунистическому психозу, дальновидные, связанные с жизнью и борьбой народа, писатели, героическим авангардом которых являются коммунисты. Они наши братья по делу и духу, мы их любим, знаем, переводим.

Вместе с тем мы стремимся — а это отвечает и интересам наших читателей — дать творчество современных западноевропейских, американских, японских, индийских писателей, своеобразно и ярко отражающих историю, реальную действительность, внутреннюю жизнь человека. Их книги часто очень сложны по форме, предельно изысканны по стилю и языку, иногда просто трудно понимаемы.

С особой благодарностью вспоминаем переводчиков,— и среди них Евгению Калашникову, Наталию Сажину, Соломона Апта, Риту Райт-Ковалеву, Марию Лорие, Георгия Брейтбурда и многих других,— благодаря которым многонациональный советский читатель узнал и оценил творчество Фолкнера и Томаса Манна, Хемингуэя и Павезе, Ивлина Во и Арагона, Макса Фриша и Олдриджа. Большая армия квалифицированных переводчиков трудится в союзных республиках над произведениями современных писателей капиталистических стран: на Украине — Евгений Попович, Виталий Коротич, Иван Драч, Виктор Коптилов, Михайло Москаленко, Юрий Покальчук, Марк Пинчевский, в Грузии — Реваз Тварадзе, в Латвии — Анна Бауга, в Эстонии — Лейли Каск и другие. И кадры таких переводчиков все растут.

Невозможно перечислить все действительно выдающиеся, вышедшие у нас в последнее время книги европейских и аме-

риканских писателей. Достаточно сказать, что с 1971 года в Советском Союзе выходит каждый год около пятисот книг американских, английских и французских писателей.

Не десятки, а сотни произведений зарубежных авторов миллионы советских людей читают в популярных журналах «Иностранная литература» и «Всесвит», в альманахах, издаваемых в Грузии, Белоруссии, Латвии, Молдавии.

На Берлинской конференции коммунистических и рабочих партий Европы в 1976 году Леонид Ильич Брежнев говорил о вопросах культурного обмена: «Мы в Советском Союзе считаем важным, чтобы наши люди больше знали о прошлом и настоящем других народов, глубже знали их культуру, умели уважать исторический опыт и достижения других стран»[1]. Такова линия всех социалистических стран.

В 1977 году в Советском Союзе выйдет около полутора тысяч произведений иностранных авторов, общим тиражом около шестидесяти миллионов. В шесть-семь раз больше издаем мы книг английских и французских писателей, чем в Англии и Франции — книг советских авторов. И после этого находятся люди в Соединенных Штатах Америки, Франции, ФРГ, Англии, которые смеют утверждать, что мы нарушаем дух Хельсинкских соглашений! А как же назвать книгоиздательскую политику в буржуазных странах, где книги советских писателей выходят редко, а вот писания изменников, клевещущих на свою родину, издаются охотно и щедро? Именно такая издательская политика и является действительным нарушением Хельсинкских соглашений, является попыткой загрязнить и взбаламутить атмосферу мирной разрядки. Если же кто-нибудь из буржуазных идеологов думает, что их вопли о «закрытом обществе» смогут открыть наши двери для книг, восхваляющих войну, насилие, расизм, человеконенавистничество, то они глубоко ошибаются. В современной идеологической борьбе социалистическое мировоззрение завоевывает сознание все больших и больших масс. Оно торжествует в странах социализма, оно проявляется в творчестве честных, передовых писателей, живущих в условиях капитализма. А для таких книг наши двери широко открыты. Эти книги мы переводим и будем переводить. Их у нас читают миллионы. Советский народ — великий читатель. Его потребность в литературе, круг культурных интересов непрерывно и быстро растет.

---

[1] «Правда», 30 июня 1976 г.

Это определяет и перспективы переводческого дела в многонациональной нашей стране.

Советские писатели-переводчики понимают всю ответственность, значительность, весь нынешний размах и широкие горизонты своего творческого труда. Как бы много ни было ими уже сделано, значительно больше и лучше еще надо сделать, более взыскательно и принципиально отбирать книги для перевода, более тщательно и усердно над ними трудиться, более квалифицированно их редактировать и издавать.

Не секрет, что порою переводятся книги незначительные, случайные, не отражающие успехов той или иной литературы. Издается немало переводов серых, обесценивающих оригинал, компрометирующих его. Бывает, что издательства поручают переводы людям, от которых заведомо трудно ожидать хорошего качества работы.

Овладевая искусством перевода, мы должны бороться и с бескрылым буквализмом и с переводческим своеволием, граничащим с неуважением к автору. Нужна резкая критика наших недостатков, нужно постоянно быть на страже этических и эстетических принципов советской школы художественного перевода.

Не случайно переводческие вопросы и проблемы заняли столь значительное место в работе VI съезда писателей СССР. О переводе особо говорилось в отчетном докладе Правления Союза писателей СССР. «Необходимо,— сказал докладчик Георгий Марков,— всеми мерами поднимать значение переводческой работы, отвечать за нее не формально, а по существу, как за дело, от которого во многом зависят судьба нашей советской культуры, интернациональная духовная жизнь нашего советского общества».

Интересной и полезной была работа съездовской комиссии, обсуждавшей вопрос: процессы взаимообогащения литератур советских народов и проблемы художественного перевода. Ораторов особенно волновала проблема повышения качества художественного перевода. В выступлениях приводились примеры неквалифицированного отбора произведений для перевода и недобросовестного перевода, подчеркивалась ответственность труда переводчика на нынешнем этапе, когда взаимообогащение братских литератур идет вглубь и интенсивность его во многом зависит от успехов переводческого дела. Поэтому необходимо — и это записано в резолюции VI съезда писателей СССР — развивать все-

стороннее изучение этих вопросов, разработать и осуществить мероприятия по дальнейшему улучшению переводческой деятельности, подготовки кадров переводчиков, по развитию теории перевода.

Совет по художественному переводу Правления Союза писателей СССР за последние годы провел немалую работу по координации разноязычной переводческой деятельности советских писателей. Ряд всесоюзных и международных, республиканских и региональных встреч, конференций, совещаний способствовал сплочению переводческих сил, осознанию коллегиальности, единства целей и задач. В будущем нашему Совету предстоит много забот и беспокойств. И это хорошо. Наше дело важное, но и трудное, славное, но и сложное.

Планы будущего, планы коммунизма вдохновляют и объединяют все советские народы в нерушимое, единое, многонациональное целое. Писатели-переводчики вносят в укрепление этого единства свой посильный вклад. Их труд способствует осуществлению ленинского завета о том, что коммунистом можно стать лишь овладев и постигнув все ценное и лучшее, созданное человечеством.

ТЕОРИЯ И КРИТИКА

С. Ковганюк

(Одесса)

КАК Я ПЕРЕВОДИЛ ПРОЗУ М. ШОЛОХОВА

Мне довелось перевести на украинский язык все основные произведения М. Шолохова — «Тихий Дон», «Поднятую целину», главы из романа «Они сражались за Родину» и «Судьбу человека». Нам, переводчикам, известно чувство сопричастности к великому творению, которое переводишь, поэтому в своей творческой деятельности я считаю работу над переводом произведений М. Шолохова счастливой удачей.

Каждое более или менее заметное произведение русской советской литературы обычно переводилось и переводится на языки национальных литератур нашей страны. Естественно, и первая книга «Тихого Дона», которая сразу стала литературным событием, сразу же переведена была на украинский язык, а остальные книги также переводились по мере их выхода в свет.

Украинских переводов первых книг «Тихого Дона» я поначалу не знал и, откровенно говоря, ими не интересовался, так как в то время далек еще был от теоретических изысканий, а роман прочел в оригинале. Но вот в 1939 году вышла четвертая, завершающая книга «Тихого Дона», и Укргослитиздат предложил мне ее перевести. Это было для меня приятной неожиданностью, и я с радостью согласился.

Предварительно я заглянул в переводы первых трех книг и без труда обнаружил в них самые разнообразные стилистические наслоения многих лет, кончая последними по времени, откровенно буквалистическими. Вся эта безвкусная мешанина стилей действовала настолько удручающе, что мне не захотелось ее читать, дабы «не заразиться чужим духом». (К слову сказать, в дальнейшей моей практике такое отчуждение от прежних переводов стало моим твердым принципом, которого придерживаюсь и поныне.) Единственное, что я взял из прежних переводов «Тихого Дона», это имена героев, дабы не вносить разнобой в их

написание. Помнится, Аксинья там называлась Оксаной, Дарья — Одаркой, и многие имена тоже были соответственно украинизированы.

Таким образом, первый полный перевод «Тихого Дона» на украинском языке вышел в 1940 году «гибридным»: первые три книги «под редакцией», четвертая — с именем переводчика. Так выходили тогда многие повторные издания советской классики. Самоуправство издателей зашло так далеко, что вызвало сначала робкие, затем все более настоятельные протесты литературной общественности. Всем как-то вдруг стало ясно, что положение это ненормальное и что настоятельно требуются новые переводы.

В середине 50-х годов настал черед «Тихого Дона». Новый его перевод естественно было заказать тому же, кто перевел в свое время четвертую книгу. Так и было сделано. Интересно освежить свои впечатления о работе над переводом четвертой книги «Тихого Дона» в 1940 году. Дался мне перевод сравнительно легко. Тогда я не усмотрел в нем особых трудностей. Обнаружил я их лишь через семнадцать лет, когда принялся переводить весь роман. И понял — почему. 50-е годы были временем глубоких изысканий в области теории перевода, временем окончательного становления принципа так называемого «реалистического перевода». К тому времени мой переводческий багаж стал значительным, я принимал участие в теоретических спорах и в общем интуитивно приближался к основополагающим принципам, которые утвердились в теории и практике советского перевода. Короче говоря, к тому времени у меня выработалась строгая требовательность к переводу и к себе — переводчику.

Несмотря на то что я читал и перечитывал «Тихий Дон» по нескольку раз как читатель, теперь я должен был прочесть его как переводчик. А это далеко не одно и то же, что я уяснил уже из собственного опыта. Впоследствии мне приятно было удостовериться, что это не только мое мнение, что оно полностью совпадает с мнением опытных переводчиков. Вот что пишет, например, по этому поводу известный румынский писатель Чезар Петреску:

«При обычном быстром чтении любого произведения даже читатель из писательского круга не всегда осознает все тонкости и трудности процесса творчества, из которых складывается произведение. Обычно он превращается в пас-

сивного читателя, восхищается, пленяется красотами произведения, участвует в действии, проявляет симпатию или антипатию к героям, следит с увлечением за развитием характеров и конфликтов; даже его критические замечания, возражения и оговорки остаются читательскими. Когда, однако, этот же читатель берется за выполнение щекотливой обязанности переводчика, он начинает смотреть на вещи под другим углом зрения. Он как бы разглядывает произведение изнутри, проникает в его механизм и в его интимное устройство. Он неизбежно принимает участие во втором создании произведения. Ничто больше не остается для него внешним, подмеченным на ходу и поверхностно. Только при условии полного отождествления с автором и его творческими муками переводчику удается создать перевод, близкий к уровню оригинала»[1].

Такое прочтение «Тихого Дона» открыло передо мной множество проблем, которые надо было решать тут же и все вместе, ибо они были между собой взаимосвязаны.

Прежде всего — «донской язык» героев. Известно, что к первым изданиям «Тихого Дона» и «Поднятой целины» прилагались целые толковые словарики этого языка. Затем, благодаря многократным переизданиям и огромной популярности шолоховских романов, автор, можно сказать, приучил читателя к «донскому языку». Правда, на первых порах, под давлением иных ретивых критиков, которые в «донском языке» усматривали нарочитое искажение русского, Шолохов несколько «облегчил» его, но в восьмитомном издании своих сочинений, выпущенном «Молодой гвардией», полностью восстановил первую редакцию[2].

И вот я очутился в сложнейшей стихии этого языка. Дело было не в его необычном звучании. Понимал я все, частью по повторениям, частью по украинским корням, а частью просто интуитивно. Дело было в необходимости принципиально решить вопрос: как переводить явно областнические слова и выражения — нормальным литературным языком или каким-либо из украинских диалектов? И каким из нескольких? Но тут я колебался недолго. Превратить донских казаков в гуцулов или в полещуков было не трудно,

---

[1] Чезар Петреску. Из опыта переводчика советской литературы. «Иностранная литература», 1959, № 8.

[2] См. предисловие «От редакции» (М. Шолохов. Собрание сочинений в семи томах. М., «Молодая гвардия», 1956—1960. (Том 8 — дополнит.)

но зачем? В историческом фонде украинского языка имелся также достаточный словарный запас, с помощью которого можно было превратить донских атаманов в запорожских кошевых, а рядовых казаков — в сечевых запорожцев. Но ни то, ни другое не годилось. В то время я уже крепко уверовал в завет Гёте: «Не переселять автора к нам,— так чтобы мы могли видеть в нем соотечественника, а самим пойти к этому иноземцу и приспособиться к условиям его жизни, строю его языка, его особенностям».

В данном случае мне предстояло приспособиться к строю «донского языка». Но как это сделать? От перевода диалектом я отказался. Что же оставалось? Только одно — переводить нормальным литературным языком, максимально используя малейшую возможность сберечь своеобразие оригинала. Такие возможности частично были. Но все же перевод много терял в красочности. Пришлось примириться с тем, что в некоторых случаях в переводе неизбежны невосполнимые потери. Не выдумывать же было для таких словечек, как *ажник*, *чудок*, *шумнуть*, *кубыть*, *дюже*, *откель*, *пужать*, *муторно*, *сбочь*, нарочито исковерканные слова с украинскими корнями. Если приведенные слова звучали в речи донских казаков совершенно нормально, то искусственно изобретенные лишь уродовали бы украинский язык.

Читатель сразу обнаруживает в языке Шолохова обилие украинизмов. При специальном рассмотрении их оказывается неизмеримо больше: слов, словосочетаний, поговорок и пословиц, речевых партий. Их можно разделить на три категории:

1) Слова чисто украинские: *бугай*, *скло*, *гас*, *шлях*, *послухай*, *рядно*, *жито*, *хворый*, *люшня*, *погонич*, *левада*, *цигарка*, *держак*, *майдан*, *пригрубок*, *кутний зуб*, *середа*, *шворка*... Да их сотни, украинских слов, в языке «Тихого Дона» и «Поднятой целины»!

2) Отдельные украинские слова и фразы в русском произношении: *забожился* Христоня, *подручная* сторона, кони *полохаются*, Аксинья *лютовала*, *кринишная* вода, *рудое* небо, на *провесне*, *клацать* зубами, ударить *с потягом*, *кизяк*, *поганец*, *серники*, площадь *гомонила*, *вечерять*, *старец* (нищий)... Таких украинизмов в русском произношении гораздо больше, чем отдельных украинских слов. Они-то и расцвечивают «донской язык» ярким узором, но сразу же теряют эту яркость при перенесении на родную почву.

В «Поднятой целине» есть такая живописная сценка встречи Давыдова с председателем правления соседнего колхоза «Красный луч» Поляницей.

Очевидно, Поляница решил положить конец никчемному, с его точки зрения, разговору. Он уже не улыбался. Пальцы его правой руки, безвольно лежавшей на столе, слегка пошевелились и медленно сложились в кукиш. Указывая на него глазами, Поляница бодро проговорил *почему-то на своем родном языке:*

— Бачишь, що це такэ? Це — дуля. Ось тоби моя видповидь! А покы — до побачення, мени треба працюваты. Бувай здоров!

Давыдов усмехнулся:

— Чудаковатый ты спорщик, как посмотрю я на тебя... Неужели слов тебе не хватает, что ты, как базарная баба, мне кукиш показываешь? Это, братишечка, не доказательство! Что же, из-за этого несчастного сена прокурору на тебя жаловаться прикажешь?

— Жалуйся кому хочешь, пожалуйста! Хочешь — прокурору, хочешь — в райком, а сено не верну и землю не отдам, так и имей в виду,— *снова переходя на русский язык*, ответил Поляница.

Очевидно, Поляниця вирішив покласти край нікчемній, на його погляд, розмові. Він уже не усміхався. Пальці його правої руки, що нерухомо лежала на столі, легенько заворушились, повільно склалися в дулю. Вказуючи на неї очима, Поляниця бадьоро сказав:

— Бачиш, що це таке? Це — дуля. Ось тобі моя відповідь. А поки що — до побачення, мені треба працювати. Бувай здоров!

Давидов усміхнувся:

— Чудакуватий ти супеечник, як я на тебе подивлюсь... Невже слів тобі бракує, що ти, наче перекупка, дулю мені показуєш? Це, братішка, не доказ! Що ж, за це нещасне сіно прокуророві на тебе скаржитись, чи як по-твоєму?

— Скаржся кому хочеш, будь ласка! Хочеш — прокуророві, хочеш — в райком, а сіна я не поверну і землі не віддам, так і май на увазі,— відповів Поляниця.

Каждый переводчик в этом случае сделал бы то же, что и я: выпустил бы «проговорил почему-то на своем родном языке» и «снова переходя на русский язык». Другого выхода нет! Ведь в переводе Давыдов с Поляницей всю беседу ведут на украинском языке и Поляница вовсе не переходит на русский язык, а продолжает говорить по-украински. Но сколько теряет эта сценка из-за такой нивелировки! Автор недаром заменил невинный по сути русский кукиш на обидную украинскую дулю. Означенная «дуля», по национальным понятиям,— знак презрения к собеседнику, к ней прибегают как к последнему аргументу в споре, она вообще — тяжкое оскорбление. Но без украинской реплики «дуля» теряет свою оскорбительную силу.

И тут ничего не поделаешь: подобные случаи — это

проблема, можно сказать, мировая, одинаково неразрешимая для всех литератур.

3) Речевые партии: в «Тихом Доне» — коршуновского батрака Гетько и солдата Гаранжи, с которым Григорий встречается в госпитале, в «Поднятой целине» — начальника агитколонны Кондратько. Все они украинцы, но говорят на родном языке по-разному. Гетько, например, говорит на чистом крестьянском языке, Гаранжа, рабочий,— со значительным русским акцентом, и Кондратько «с луганского паровозостроительного» — тоже с акцентом, но гораздо меньшим, так как не отрывался от родной почвы и вращался в среде рабочих преимущественно украинского происхождения. Все это учтено автором, поэтому и партии этих героев звучат в разных регистрах. Мне пришлось очень осторожно, учитывая эти регистры, редактировать их украинскую речь. А редактировать было необходимо, так как нельзя оставлять явные искажения украинского языка, особенно у Гаранжи. Конечно, и в этом случае перевод много терял по сравнению с оригиналом.

Чем же было компенсировать эти потери? И можно ли вообще их как-то компенсировать? Оказалось, частично можно. Так как перевод при помощи диалекта или исторического фонда был мною отвергнут, я решил пойти, насколько это возможно, по линии «остранения» перевода за счет огромного запаса синонимических рядов народного языка — так сказать, его «второго слоя».

О правомерности употребления «второго слоя» свидетельствуют некоторые произведения лучших мастеров современной украинской прозы. Например, у Стельмаха, Гончара, Смолича, Довженко в речевых характеристиках их героев находим такие слова: *ребята*, *больниця*, *наказаніє господнє*, *найвредніші тітки*, *польза*, *заграниця*, *требувати*, *много*, *виділи*, *согласуватися*, *понімати*, *глупості* и многие другие. Все такие слова имеют, конечно, своих литературных двойников, вернее — прототипы в правильном литературном языке. Слова «второго слоя» — это слова живой речи, которые составили бы не один том. Какой-нибудь «ортодокс» мог бы назвать часть таких слов русизмами, но это было бы неверно. Скажем, в словаре В. Даля зафиксированы сотни украинских слов, принадлежащих русскому языку. Что же это — украинизмы? Нет, это слова, общие для двух близких языков, как правило употребляемые в живой народной речи.

Таким образом, я с чистой совестью применил «второй слой» украинского языка для его «остранения». Например: *власть*, *нащот*, *життя рішати*, *чужі діла*, *на природу інтересуюсь*, *сурйозний*, *люта тигра*, *лівольверт*, *обчеський*, *родитель*, *вредна тварюка*, *пожалуста*, *анахтема*, *риматизма*, *припозиція*, *жалування*, *інператорський*, *ривком* и так далее. Возможности для выбора материала из «второго слоя» в украинском языке немалые. Например, в известных на Украине «Материалах к синонимическому словарю» А. Багмета только на слово *бить* подобрано 107 синонимов и 63 описательных оборота. На слово *идти* — свыше двухсот.

Помогли «отправиться к этому иноземцу» целиком перенесенные в перевод многочисленные донские реалии: названия предметов быта, одежды, казачьих чинов и прочие. Но и с ними надо было обращаться осторожно. Например, слово *справа* по-украински означает *дело*, а по-донски — обмундирование и вооружение казака-новобранца. К такой реалии-омониму пришлось дать сноску. У автора люди на Дону бегают не «бегом», а только «рысью». Конечно, переносить эту «рысь» в перевод незачем, так как для украинского читателя это звучало бы странно. Таких «локальных» случаев много, и эти задачи каждый раз приходилось решать в индивидуальном порядке.

Казалось, принцип перевода произведений М. Шолохова был найден, по крайней мере определен мною для самого себя. Но тут возникла одна довольно значительная трудность стилистического порядка. Дело в том, что украинский язык не имеет причастной формы, которая свойственна русскому языку и которою, кстати сказать, так широко пользуется Шолохов. В современном литературном украинском языке для перевода причастий обычно используются местоимение *який* и союз *що*. Но как они утяжеляют фразу! Например: «Вошедший поклонился» — «Той, що увійшов, уклонився». Вот фраза из одного старого перевода: «Все небо засипане звіздами, що миготять весело» («Все небо усыпано весело мигающими звездами»). Дабы избежать топорного *що*, украинским переводчикам приходится прибегать к всевозможным ухищрениям. Например, приведенную фразу М. Рыльский впоследствии перевел без *що* таким образом: «Все небо обсипане веселими мигтючими зірками».

Приведу несколько примеров из многих задач, какие мне пришлось решать в процессе перевода «Тихого Дона».

а) «Слышно было только *удаляющийся* шум машин».— «Чути було тільки як гудуть, *віддаляючись*, машини».

б) «Они почти дошли до дома, когда из *набежавшей* серой тучки косой и ядреный хлынул дождь».— «Вони майже дійшли додому, коли *набігла* сіра хмарка і з неї бризнув косий, краплистий дощ».

в) «Как только она схватила на руки *прибежавшего* Мишатку и ушла с ним в кухню, стрельба возобновилась».— «Як тільки *до неї підбіг* Мишатка, а вона схопила його на руки й пішла з ним в кухню, стрілянина відновилась».

г) «Война!

Газеты, *захлебывающиеся воем*...»

«Війна!

Виють, аж захлинаються, газети...»

Придирчивый критик мог бы указать мне на «неточность» перевода, но я все же считаю, что такая «неточность» куда легче и естественнее каменного *що*.

Художественные приемы М. Шолохова своеобразны, ему одному присущи, их не спутаешь ни с какими другими. Это, прежде всего, детальные, частые, любовные описания донской природы, а среди них любимые объекты писателя: степь во все времена года, облака, небо, степные птицы, цветы.

Часто повторяются своеобразные слова и выражения автора: *зачугуневшие* ноги, *обеспамятевший*, *закрутевшая* грязь, *зачужевший* голос, *закряжистевший* старик, *избочившийся*, *взматеревшая* в девках Дуняшка и так далее. Все такие слова-определения чрезвычайно картинны, но как же трудно преодолимы в переводе!

Шолохов не рисует портрет своего героя со всеми деталями, он дает лишь одну какую-нибудь характерную черту и повторяет ее так часто, что читатель «привязывается» к ней и прочие детали дорисовывает уже в своем воображении. У Григория, например, это будет «вислый коршунячий нос», «миндалины горячих глаз», у Митьки Коршунова — «кошачьи, поставленные торчмя зрачки», у Петра — «пшеничные усы», один из которых Петро всегда «закусывает», у Аксиньи — «мелкие пушистые завитки на смуглой шее», «жадные, вывороченные губы», Дарья — «вилась в походке, перебирая плечами», «подрагивала бровями», «дрожала крутыми дугами бровей», у Прохора Зыкова — «ласковые телячьи глаза», у купца Мохова — «руки, поросшие глянцевитым жестким волосом»...

Конечно, такие повторяющиеся детали в переводе должны были звучать единообразно.

Роман в едином переводе наконец вышел в свет в начале 1961 года. Для ознакомления читателя с характером перевода привожу монолог Христони:

— Ну, вот. Стал быть, батя говорит: «Давай, Христан, раскопаем Меркулов курган». От деда слыхал он, что в нем зарытый клад. А клад, стал быть, не кажному в руки дается. Батя сулил богу: отдашь, мол, клад— церкву прекрасную выстрою. Вот мы порешили и поехали туда. Земля станишная — сумнение от атамана могло только быть. Приезжаем к ночи. Дождались, покель смеркнется, кобылу, стал быть, стреножили, а сами с лопатами залезли на макушку. Зачали бузовать прямо с темечка. Вырыли яму аршина в два, земля чисто каменная, захрясла от давности. Взмок я. Батя всё молитвы шепчет, а у меня, братцы, верите, до того в животе бурчит... В летнюю пору, стал быть, харч вам звестный: кислое молоко да квас... Перехватит поперек живот, смерть в глазах — и все! Батя-покойничек, царство ему небесное, и говорит: «Фу,— говорит,— Христан, и поганец ты! Я молитву прочитываю, а ты не могешь пищу сдерживать, дыхнуть, стал быть, нечем. Иди, говорит, слазь с кургана, а то я тебе голову лопатой срублю. Через тебя, поганца, клад могет в землю уйтить». Я лег под курганом и страдаю животом, взяло на колотье, а батя-покойничек,— здоровый был, чертяка! — копает один.

И дорылся он до каменной плиты. Кличет меня. Я, стал быть, подовздел ломом, поднял эту плиту...

Верите, братцы, ночь месячная была, а под плитой так и блестит...

— Ну, от, знацця, батько каже: «Давай, Христане, розкопаємо Меркулову могилу». Від діда чув він, що в ній закопаний скарб. А скарб, знацця, не кожному в руки дається. Батько обіцяв богові: як віддаси, мовляв, скарб,— церкву прекрасну поставлю. От ми порішили та й поїхали туди. Земля станична — тільки про отамана сумнівались. Приїжджаємо проти ночі. Діждались, коли смеркне, кобилу, знацця, стриножили, а самі з лопатами вилізли на верх могили. Почали орудувати з самого тім'я. Викопали яму аршинів зо два завглибшки, земля — камінь та й годі, заклякла від давності. Упрів я. Батько все молитви шепче, а у мене, братця, повірите, так у животі й бурчить... В літню пору, знацця, харч самі знаєте який: кисле молоко та квас... Як ухопить впоперек живота, смерть в очах та й годі! Батько покійний, царство йому небесне, і каже: «Тьху, каже, Христане, та й поганець же ти! Я молитву проказую, а ты не можеш їжі вдержати, дихнути, знацця, нічим. Іди, каже, злазь з могили, а то я тобі голову лопатою зрубаю. Через тебе, поганця, скарб може в землю увійти!» Я ліг під могилою і мучусь на живіт, на кольки мене взяло, а батько покійний — здоровий був, чортяка! — копає сам. І докопався він до кам'яної плити. Кличе мене. Я, знацця, підважив ломом, підняв ту плиту... Вірите, братця, ніч місячна

	була, а під плитою так і блищить...
— Ну, и брешешь ты, Христоня! — не вытерпел Петро, улыбаясь и дергая ус.	— Ну, й брешеш ти, Христоня! — не втерпів Петро, усміхаючись і смикаючи вуса.
— Чего «брешешь»? Пошел ты к тетери-ятери!..	— Чого «брешеш»! Іди ти к тетері-ятері!..

Перечитывая это теперь, я хотел бы кое-что исправить. Так я и делаю при каждом последующем издании.

С «Поднятой целиной» повторилась та же история, что и с «Тихим Доном». Первоначальный текст перевода был «заредактирован» настолько, что дальше издавать в таком виде было немыслимо, нужен был новый перевод. И Укргослитиздат предложил его мне. А после выхода в свет второй книги романа я перевел и ее. Таким образом, «Поднятая целина» стала моим вторым переводом второго романа М. Шолохова.

Готовил я к печати первую и переводил вторую книгу «Поднятой целины» непосредственно после сдачи в издательство «Тихого Дона». Почти двухлетний труд над переводом «Тихого Дона» помог вжиться в образную систему автора, в его язык и во многих случаях применить свой опыт для перевода «Поднятой целины». Героями ее были те же донские казаки, по тому времени уже советские граждане, удаленные от событий «Тихого Дона» всего на полтора десятка лет, так что это обстоятельство мало отразилось на их языке. Кроме Половцева и Лятьевского, а также русского рабочего Давыдова, они в массе своей остались крестьянами, говорящими на «донском языке».

Правда, надо оговориться,— однородное крестьянское происхождение вовсе не означает однородности их индивидуального языка. Самый неискушенный читатель без труда может отличить речь Нагульнова от речи Разметнова, а тем более не спутает цветистую речь деда Щукаря ни с чьей другой. Да и каждый персонаж романа у Шолохова говорит только «на своем языке». Это уж ярчайшая черта неповторимого таланта М. Шолохова. Конечно, и переводчик ставил себе задачу максимально приблизиться к авторской индивидуализации языка героев. Было бы излишним изобретать какой-либо другой прием, кроме примененного в переводе «Тихого Дона». И я пошел по испытанному пути.

Вот страстный, энергичный монолог неукротимого Нагульнова:

С улыбкой снисхождения Нагульнов отвечал:

— Чудно́ ты спрашиваешь, Андрюха! Диву можно даться от твоей непонятливости... Я коммунист, так? В Англии тоже будет Советская власть? Ты головой киваешь, значит, будет? А у нас много русских коммунистов, какие по-а́нглийски гутарют? То-то и есть, что мало. А а́нглийские буржуи завладали Индией, почти половиной мира, и угнетают всяких чернокожих и темнокожих. Что это за порядки, спрашивается? Произойдет там Советская власть, но многие а́нглийские коммунисты не будут знать, что такое есть классовая вражина в голом виде, и с непривычки не сумеют с ней как следовает обойтиться. Вот тогда я напрошусь к ним поехать, поучить их, и как я ихний язык буду знать, то приеду и сразу в точку: «Революшьен у вас? Коммунистишьен? Бери, ребята, капиталистов и генералов к ногтю! Мы в России их, гадов, в семнадцатом году по своей невинности на волю пущали, а они потом нам начали жилы резать. Бери их к ногтю, чтобы ошибки не понесть, чтоб олрайт вышло!» — Макар раздул ноздри, подмигнул Разметнову.— Вот к чему мне ихний язык понадобился. Понятно? Я ночи насквозь спать не буду, последнего здоровья лишусь, но...— и, скрипнув густыми мелкими зубами, докончил: — язык этот выучу! На а́нглийском языке буду без нежностев гутарить с мировой контрой!

З поблажливою усмішкою Нагульнов відповів:

— Дивно ти запитуєш, Андрюхо! Просто дивуватися можна з твоєї нетямучості... Я комуніст, так? В Англії теж буде Радянська влада? Ты головою киваєш, значить, буде? А в нас багато російських комуністів, котрі по-а́нглійському балакають? Тож-бо й є, що мало. А а́нглійські буржуї заволоділи Індією, майже половиною світу, і гноблять усяких чорношкірих і темношкірих. Що це за порядки, питаю я тебе? Станеться там радянська влада, але багато хто з а́нглійських комуністів не знатимуть, що таке класовий ворог у голому вигляді, і з незвички не зуміють з ним як слід упоратись. От тоді я напрошусь до них поїхати, повчити їх, і, як я їхню мову знатиму, то приїду й одразу в точку: «Революшен у вас? Комуністішен? Бери, хлопці, капіталістів і генералів під ніготь! Ми в Росії їх, гадів, у сімнадцятому через свою наївність на волю пускали, а вони потім нам почали жили різати. Бери їх під ніготь, щоб помилки не зробити, щоб олрайт вийшло!» — Макар роздув ніздрі, підморгнув Размьотнову.— Ось навіщо мені їхня мова знадобилася. Зрозуміло? Я ночей не спатиму, останнього здоров'я позбудусь, але...— скреготнувши густими, дрібними зубами, докінчив: — мови цієї навчусь. Англійською мовою без ніжностей розмовлятиму з світовою контрою!

А вот отрывок из одного из многочисленных монологов болтливого деда Щукаря:

— Дед, ты думаешь сегодня в станицу ехать? — поинтересовался Давыдов.

— Діду, ты думаєш сьогодні в станицю їхати? — поцікавився Давидов.

— Вполне думаю, только ты меня не перебивай и слухай дальше. И вот как пришла ко мне эта великая мысль насчет выделки собачьих шкур — я двое суток подряд не спал, все обмозговывал: какая денежная польза от этой моей мысли государству и, главное дело, мне получится? Не будь у меня дрожания в руках, я бы сам написал в центру, глядишь, что-нибудь и клюнуло бы, что-нибудь и вышло бы мне от власти за мое умственное усердие. А потом порешил все рассказать Макару. Я — не жадный. Пришел, все как есть ему выложил и говорю: «Макарушка! Я — старый человек, мне всякие капиталы и награды ни к чему, а тебя хочу на всю жизнь осчастливить: ты пропиши про мою мысль центральной власти и получишь такой же орден, какой тебе за войну дали. Ну, а ежели к этому ишо деньжонок тебе отвалят — мы их с тобой располовиним, как и полагается. Ты, ежели хочешь, проси себе орден, а мне— лишь бы на корову-первотелку али хотя бы на телушку-летошницу деньжат перепало, и то буду довольный».

— Небезпремінно думаю, тільки ти мене не перебивай і слухай далі. І от як вскочила мені в голову ця велика думка про вичинку собачих шкур — я дві доби підряд не спав, все обмізковував: яка грошова користь від цієї моєї думки державі і, найперше, мені вийде? Коли б у мене не дрижаки в руках, я б сам написав до центри, отак, дивись, щось би мені й перепало від власті за мою розумову старанність. А потім вирішив усе розказати Макарові. Я — не зажера. Прийшов, геть чисто все йому розказав і кажу: «Макарчику, я старий чоловік, мені всякі капітали й нагороди не потрібні, а тебе хочу на все життя ущасливити: ти напиши про мою думку до центральної власті і получиш такий самий орден, який тобі за війну дали. Ну, а коли до того тобі ще й грошенят сипнуть,— ми їх з тобою переполовинимо, як воно й полагається.Ти, якщо хочеш, проси собі ордена, а мені — аби на корову-первістку, або хоч би на телицю-назимка грошенят капнуло, і то я буду вдоволений».

Из приведенных сопоставлений оригинала и перевода читатель может сделать вывод, что ничего особенно трудного в работе над переводом нет — фраза ложится в фразу, «трудные» слова переводятся относительно легко. Но это иллюзорная легкость. Переводчику надо было бдительно следить за тем, чтоб выдержать в народной тональности не только все речевые партии персонажей, но и отдельные фразы, реплики, слова. Малейшее отклонение от этой тональности отдавало бы фальшью. Например, Щукарь только что говорил: «. . . ти напиши про мою думку до центральної *власті і получиш* такий самий орден…» Мог Щукарь сказать и так: «…ти напиши про мою думку до центральної *влади і одержиш* такий самий орден…» Но тогда в речи Щукаря появились бы несвойственные ему два слова из «первого слоя», то есть из чисто литературного языка: «влади» и

«одержиш». Их мог бы употребить, скажем, ученик средней школы, вообще человек грамотный, читающий газеты и журналы, но не дед Щукарь. Вот это ощущение народной, обиходной речи необходимо переводчику произведений Шолохова. Иначе такая работа просто немыслима.

Вероятно, помогло мне и то, что над переводами сочинений М. Шолохова я работал почти беспрерывно четыре года. После «Тихого Дона» я непосредственно перешел к главам романа «Они сражались за Родину» и сдал рукопись в издательство «Молодь» в конце 1959 года. Несмотря на то что это лишь «главы» из широко задуманного автором полотна, они отделаны с чисто шолоховской яркостью и четкостью характеристик отдельных персонажей. Агроном Стрельцов, шахтер Лопахин и комбайнер Звягинцев уже не отличаются друг от друга по языку, как, скажем, простой казак Островнов от есаула Половцева,— их сблизили условия нового советского быта, но все же каждый из них говорит только по-своему, и эту разницу речевой характеристики надо было уловить и передать.

Я долго обдумывал название романа — как его перевести? Семантика слова «сражались» суровая, несколько торжественная, она вполне отвечает событиям «глав». Между тем в прямом украинском переводе эта торжественность исчезала. Дело в том, что слово *батьківщина* имеет по-украински второе значение — так называют наследство, полученное от родителей (батьків),— а глагол *билися* может означать не только *сражались*, но и *дрались*. Если бы, к примеру, подрались два брата за отцовское наследство — огород и хату,— название «Вони билися за батьківщину» вполне подошло бы. Но герои «глав» не дрались, они сражались, это понятие содержит нечто гораздо большее.

Этому слову в украинском языке есть еще два соответствия: *змагатись*, что в последнее время окончательно приобрело значение соревноваться, и *боротись*, что имеет оттенок спортивный. Ничто не подходило, и я решил передать это понятие словом *воювали*. Перевод далеко не точный, но иногда приходится довольствоваться приблизительными заменителями. Например, заглавие романа Петра Панча «Гомоніла Україна» переведено на русский язык как «Клокотала Украина». Это далеко не одно и то же не только по смыслу, но и по звучанию: *гомоніти* — 1) говорить; 2) шуметь, кричать, производить глухой шум; 3) поговаривать (словарь Гринченко). «Клокотать» — это «клокотать». На

это, кстати, справедливо указал критик С. Кирьянов в девятом выпуске «Мастерства перевода» (1972).

В начале 1960 года я приступил к переводу второй книги «Поднятой целины», и через год перевод вышел в свет. На этом моя работа над произведениями М. Шолохова не кончилась. Повесть «Судьба человека», как известно, была опубликована в 1957 году и тогда же была переведена на украинский язык и читалась по радио. Хорошо помню свое впечатление именно от этой передачи. Стиль переводчика страдал именно тем недостатком, о котором я только что говорил,— для него характерны чрезмерная литературность языка, пренебрежение «вторым слоем». Повесть-монолог солдата Андрея Соколова бесхитростна, рассказана словами именно человека из народа. Переводчик же, вложив ему в уста лексику посредственного журналиста, начисто снял эту народность. Помнится, каждое фальшивое (для солдата Соколова) слово больно било по моему слуху. Наверно, эту фальшь заметил не только я. Новый перевод повести был заказан мне.

«Судьба человека» — единственное из художественных произведений Шолохова, в котором нет ни одного слова из «донского языка». Андрей Соколов повествует о своей печальной жизни на чистом русском (воронежском) языке, ничуть не искаженном какими-либо слишком вычурными «народными» словами. Но тональность этого рассказа чисто народная, и ее надо было такой же сохранить в переводе. В этом вся суть.

Была она, правда, и в другом. Не трудно заметить, что в рассказе русского человека Соколова М. Шолохов остается самим собой от первого до последнего слова. Шолохов *чувствуется* в каждой строке, в каждом слове, как почерк, как походка, как тембр голоса. И задача перевода «Судьбы человека» заключалась в том, чтобы сохранить эту неповторимую индивидуальность шолоховского стиля. Насколько это удалось — судить, разумеется, не мне, я испытываю огромное удовлетворение от того, что мне, скажу опять, посчастливилось оказаться сопричастным к великим творениям великого писателя. У каждого переводчика, сколько бы он ни переводил, один какой-то автор остается самым любимым, «созвучным» его творческой манере. У меня — это Михаил Александрович Шолохов. Спасибо ему великое.

Р. Литвинов

(Гомель)

О РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ БЕЛОРУССКОЙ ПОЭЗИИ ДЛЯ ДЕТЕЙ

У нас до сих пор нет специальных научных исследований о переводах и переводчиках литературы для молодого поколения.

Лишь в нескольких статьях («Перевод — дитя любви»[1], «Планы и книги»[2] М. Квливидзе, «О переводах и переводчиках»[3] В. Жака, «Труд переводчика»[4] В. Приходько, «Друг другу навстречу»[5] Б. Бегака и некоторые другие) рассматриваются отдельные вопросы художественного перевода детской литературы, но этого явно недостаточно. А подобные работы необходимы. И в первую очередь они нужны самим переводчикам, чтобы знать слабые и сильные стороны своего творчества.

Общеизвестно, что литература для детей имеет свою специфику, обусловленную прежде всего возрастными особенностями юных слушателей и читателей. Само собой разумеется, что художественный перевод детской литературы также имеет свои особенности. Лауреат Государственной премии БССР 1972 года за произведения для детей поэт Василь Витка в связи с этим пишет: «Твердо убежден: поскольку существует специфика литературы для детей, то та же специфика и особенности определяют и работу над переводами детской литературы. В том, что такая специфика существует, я лично убедился, работая над собственными произведениями и переводя произведения своих коллег с других языков... В чем она, эта специфика? Преж-

[1] «Детская литература», 1968, № 9.

[2] Там же, 1971, № 1.

[3] Там же, 1970, № 10.

[4] Владимир Приходько. Елена Благинина. Очерк творчества. М., «Детская литература», 1971, с. 85—100.

[5] «Детская литература», 1973, № 6.

де всего в том, что настоящая литература для детей не может существовать без педагогики, своей родной сестры. Только в единстве, в органическом соединении они достигают своей цели»[1].

Об особенностях перевода детской литературы хорошо сказала и старейшая белорусская поэтесса Эди Огнецвет: «Всем известно высказывание насчет того, как нужно писать для детей. В данном случае можно его переиначить: для детей нужно переводить так же хорошо, как для взрослых, только еще лучше. А что понимать под словом «лучше»? Еще более вдумчиво, находчиво, красочно и, вместе с тем, просто»[2].

Переводя детское произведение, нужно обязательно учитывать, какому возрасту оно адресуется, чтобы не ввести в текст чрезмерно ассоциативных и усложненных образов, эпитетов, сравнений, выражений и т. д. Как это понимать? Вот, например, оригинал и перевод одной из строф стихотворения Веры Вербы «Чапаев».

На белорусском языке:

Ў бой вядзе чапаеўцаў
Слаўны камандзір
За краіну Леніна,
За зямлю і мір[3].

В переводе И. Мазнина:

В бой ведет чапаевцев
Славный командир
За идеи Ленина,
За свободный мир![4]

И в белорусском и в русском тексте все литературно правильно. Однако оригинал более доступен маленькому читателю, чем перевод. Дело в том, что И. Мазнин ввел в перевод слово, которое вряд ли еще доступно детям младшего возраста. Думается, что первоклассник не поймет смысла выражения «за идеи Ленина». Его восприятию, мышлению скорее ближе фраза «за краіну Леніна», то есть за страну Ленина.

А разве может ребенок понять и воспринять следующий образ: «Высоко в зените апрельские трубы (?!) трубят с утра не смолкая!..»[5], который встречаем в переводе Д. Осина

---

[1] Из письма В. Витки от 5 февраля 1973 г. автору этой статьи.
[2] Из письма Э. Огнецвет от 7 февраля 1973 г. автору этой статьи.
[3] Вера Вярба. Пралеска. Мінск, «Беларусь», 1968, с. 27.
[4] Вера Верба. Мамины руки. Стихи. Перевод с белорусского Игоря Мазнина. М., «Детская литература», 1973, с. 14.
[5] Кастусь Киреенко. Пролеска. Поэмы и стихотворения. Перевод с белорусского. Минск, «Беларусь», 1970, с. 70.

поэмы Кастуся Киреенки «Пролеска»? В авторском тексте сказано намного лучше: «Высока ў блакіце, птушыныя (птичьи.— *Р. Л.*) трубы, трубіце над полем, над гаем!» [1]

Специфика детской литературы дает о себе знать и при отборе материала для художественного перевода. Как известно, «детские книги пишутся для воспитания» (В. Белинский) [2]. Не случайно С. Маршак подчеркивал, что «детский писатель — педагог в самом высоком смысле этого слова» [3]. И необходимо, чтобы каждое переводное стихотворение, каждый переводной рассказ или повесть всегда несли детям что-то новое, раньше неизвестное им из других произведений.

Русская литература, в частности поэзия, дала детям немало прекрасных, разнообразных и по тематике и по жанрам произведений. На русский язык переводится все лучшее, имеющееся в национальных детских литературах. Однако нередко случается, что наряду с книгами глубоко идейными и высокопоэтичными, обогащающими всесоюзную литературу для детей, переводятся произведения без свежих мыслей, новых образов и сюжетов. Это касается и некоторых изданных на русском языке книг белорусских поэтов. В них помещено немало стихотворений, в которых очень трудно найти что-либо новое как в поэтике, так и в решении определенной темы. Ознакомясь с этими книгами, убеждаешься, что переводилось все подряд, лишь бы больше. Вот, например, «Осень» Аверьяна Деружинского. Буквально что ни строка — знакомые образы и сравнения, а главное — старый, банальный, известный из произведений многих других поэтов пейзаж.

В оригинале:	*В переводе И. Василевского:*
Надыходзіць восень, Залатая восень, Белыя хмурынкі Засцілаюць Просінь.	Наступила осень, Золотая осень. Опустилось небо На верхушки сосен.

---

[1] К а с т у с ь К і р э е н к а. Выбраныя творы ў двух тамах, т. 2. Мінск, «Беларусь», 1969, с. 165.

[2] «В. Г. Белинский, Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов о детской литературе». М., Детиздат, 1954, с. 42.

[3] С. М а р ш а к. Детская книга — путевка в жизнь. «Литературная газета», 21 июня 1947 г.

Ветрык жартаўліва
Пляскае
Лістамі.
Прытаіўся зайка
Ў траўцы пад кустамі...[1]

Ветерок чуть слышно
Шепчется с листами,
Притаился зайчик
В травке под кустами...[2]

А вот еще пример — стихотворение Елены Кобец-Филимоновой «Река», в котором ни свежих художественных красок, ни оригинального сюжета.

На белорусском языке:

Разлілася рэчка ўвесну,
Стала ў берагах ей цесна.
Забурліла, загула:
— Доўга, доўга я марозам
Закаваная была! [3]

В переводе В. Болдыревой:

Разлилась весной река:
Стали тесны берега.
Зашумела, забурлила,
Всю округу затопила,
Потянулась после сна:
«Здравствуй, девица-весна!» [4]

В то же время и у А. Деружинского, и у Е. Кобец-Филимоновой имеются произведения, в которых каждый из поэтов по-своему передает родную природу.

А что нового могут дать всесоюзному читателю такие с заезженными образами и сюжетами стихи, как «Мамин праздник», «Болельщик», «Находка» М. Хведоровича, «Красная звездочка», «Тридцать телеграмм» А. Вольского, «Смех», «Петин мяч», «Объявление» Е. Кобец-Филимоновой (список можно продолжить)? Увы, нередко переводятся стихотворения и риторические, с «суконным языком проповеди» (М. Горький) [5], в которых плоско и упрощенно даются детям «жизненные» нотации и советы: делать так и так. Яркий пример тому — стихотворение Миколы Хведоровича «Янка после гулянки». Мальчишка прогулял весь день и не приготовил уроков, а поэтому назавтра притворился больным,— таков сюжет стихотворения, давно знакомый нам из произведений писателей различных национальных литератур. Вместо того чтобы дать традиционному сюжету новый ход, автор торопливо констатирует быстрое пере-

---

[1] Авяр'ян Дзержынскі. Добры ветрык. Мінск, «Беларусь», 1969, с. 5.

[2] А. Деружинский. Птичьи голоса. Минск, «Беларусь», 1966, с. 6.

[3] Алена Кобец-Філімонава. Залаты ручнік. Мінск, «Беларусь», 1972, с. 3.

[4] Е. Кобец-Филимонова. Лесной барабан. Стихи. Перевела с белорусского В. Болдырева. М., «Детская литература», 1970, с. 5.

[5] М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 25. М., Гослитиздат, 1953, с. 175.

воспитание своего героя, дает педагогические прописи и советы:

Надо встать, во всем признаться
И за дело приниматься.
Стыдно в школу не ходить.
Никогда свой класс не будет
Больше Янка подводить [1].

Никакой необходимости не было переводить на русский язык и серое, назойливо дидактическое стихотворение Ивана Муровейки «Я сам пахал»:

Я ходил сегодня в поле,
Сам на тракторе пахал:
Папа мой хороший, добрый,—
Покрутить он руль мне дал.

И сказал, чтоб рос быстрее...
Кончу школу, и тогда —
Свой стальной, могучий трактор
Он отдаст мне навсегда [2].

Трудно поверить, чтобы так скучно, по-резонерски рассуждал ребенок!

Закономерно, что при знакомстве с подобного рода стихами у русского читателя может сложиться неправильное представление о белорусской детской поэзии: будто она еще слабо развита, не умеет в художественной форме изображать действительность, передавать внутренний мир ребенка. А ведь современная белорусская поэзия для детей, развивая лучшие традиции устного творчества своего народа, классиков отечественной, русской и мировой детской литературы, достигла значительного расцвета, расширила жанровую и тематическую орбиту. Поэты разных поколений знакомят малышей с богатой и разнообразной природой родного края, тепло и искренне рассказывают о Белоруссии, о Стране Советов, о великом Ленине и его соратниках, воспевают основные качества человека: честность, смелость, справедливость, поэтизируют его труд и разум. В Белоруссии определяют поступательное движение детской поэзии [3] прежде

---

[1] Микола Хведорович. Кленовый сок. Авторизованный перевод с белорусского Иосифа Василевского. Минск, «Мастацкая літаратура», 1972, с. 26.

[2] Иван Муровейка. Дружная семейка. Стихи. Перевод с белорусского В. Варно. Минск, Госиздат БССР, 1961, с. 4.

[3] См.: Э. С. Гурэвіч. Беларуская дзіцячая літаратура (1917—1967). Мінск, «Навука і тэхніка», 1970, с. 273.

всего такие художники высокой поэтической культуры, как Максим Танк, Владимир Дубовка, Василь Витка, Станислав Шушкевич, Эди Огнецвет, Евдокия Лось. Их произведения отличаются внешней простотой, социальной значимостью, доступностью содержания, глубоким психологизмом[1]. И весьма важно, чтобы лучшие стихи и сказки белорусских поэтов все чаще и чаще выходили на всесоюзную арену, а значит, привлекали внимание переводчиков.

Вообще проблема отбора материала для поэтического перевода очень сложна. Существуют разные взгляды на то, как поступать с произведениями, близкими по тематике. Некоторые литераторы считают, что произведение, написанное, скажем, белорусским автором, на тему, нашедшую художественное отображение в творчестве какого-нибудь русского поэта, переводить не следует. В частности, В. Жак в статье «О переводах и переводчиках»[2] приводит следующий пример. Известный осетинский поэт Г. Кайтуков создал, подобно книге С. Маршака «Веселый счет. От одного до десяти», свою книгу, назвав ее почти так же — «От одного до десяти». «В этом,— отмечает В. Жак,— несомненная заслуга Г. Кайтукова перед осетинской литературой. Но стоило ли переводить именно эту книжку Кайтукова на русский язык?»[3]

Однако если книжка Георгия Кайтукова «несомненная заслуга» перед осетинской литературой и автор сумел по-своему, через новые истории раскрыть «особенности», «характер» каждой цифры, то, значит, это — настоящее художественное произведение, стоящее того, чтобы его знал и иноязычный читатель.

Всем нам хорошо знакомы сатирические стихи С. Маршака, А Барто, С. Михалкова и многих других русских поэтов о нерадивых учениках, любителях подсказок. У белорусской поэтессы Эди Огнецвет также имеются стихи, направленные против маленьких лентяев. Вспомним хотя бы стихотворение «Параска и подсказка», которое без тени дидактики заставляет школьников задуматься над тем, «что такое хорошо и что такое плохо?»:

---

[1] Более подробно о белорусской поэзии для детей см.: Родивальт Литвинов. Современные белорусские поэты — детям. В кн.: «Детская литература. 1974. Сборник статей». М., «Детская литература», 1974, с. 179—199.

[2] См. «Детская литература», 1970, № 10, с. 15—19.

[3] Там же, с. 17.

Учитель говорит сурово:
— Зверей не назовешь ли мне? —
Чихнул вдруг кто-то.
— Будь здорова! —
Раздался шепоток.
— Корова! —
Кричит Параска в тишине.—
Да, очень хищный зверь корова!
— Скажи, Параска, без какого
Не можешь обойтись ты слова? —
Вся красная стоит Параска,
Глаза вперила в потолок,
Ждет, кто бы ей в беде помог...
Вдруг слышит за спиной:
— Подсказка!
— Подсказка! — крикнула Параска [1].

(Перевод Е. Благининой)

Нужно ли было переводить это произведение на братский язык? Если ставить вопрос об отборе материала для перевода так, как это делает В. Жак, то получается, что со стихотворением Э. Огнецвет русского читателя знакомить не обязательно, тем более что в русской поэзии тема эта уже освещалась. Я же с этим не согласен. И вот почему: Э. Огнецвет сумела дать старой теме новое дыхание. Она создала оригинальное произведение, с тонким юмором, с колючей иронией высмеяв отстающую ученицу. А вот стихотворение Веры Вербы на эту же тему «Петя и подсказки» вряд ли стоило переводить на русский язык. В нем не хватает тех качеств — детской непосредственности, фантазии, юмора в органическом соединении с серьезностью,— которыми отмечено произведение Огнецвет.

В оригинале:

Не паверыце вы, дзеці:
Гультаем такім быў Пеця,
Што канькі, цукерку, казку
Прамяняў бы на падказку.

Без падказкі — анікуды,
Як рыбак без добрай вуды,
Дома, ў школе, на уроку
Без яе не ступіць кроку.

В переводе:

Не поверите вы, дети,
Но милей всего для Пети
Не футбол,
Не сон,
Не сказки,
А подсказки,
Да, подсказки.

Где угодно —
В школе,

[1] Э д и О г н е ц в е т. Кличет ветер свежий. Стихи. М., Детгиз, 1962, с. 58.

Запытаў настаўнік Пецю:
— Колькі будзе сем на дзесяць?
А Пятрусь насупіў бровы,
Без падказкі — ані слова...[1]

Дома —
Все для Пети незнакомо,
Если он
Не слышит их,
Да, подсказок дорогих.

Так, к примеру,
Спросят Петю:
— Сколько будет
Пять на десять?..—
Он молчит,
Лишь ищет взглядом,
Нет ли где подсказок рядом...[2]

Словом, только подлинно художественное произведение заслуживает перевода на другой язык. Двух одинаковых оригинальных произведений, даже на одну и ту же тему, не бывает.

Мы искренне благодарны всем переводчикам белорусской литературы. Тем не менее нельзя обойти молчанием некоторые явные просчеты в их работе. Многие переводы детских произведений белорусских поэтов выполнены небрежно и примитивно. В них преобладают общие фразы, художественные образы неинтересны и вялы. Встречаются и просто смысловые неточности, неправильные языковые обороты.

Вот, например, перевод О. Радыш стихотворения Станислава Шушкевича «Метель». В нем трудно дойти до смысла: «Снег собрал в сугробы ветер — вот работы будет детям!»[3] Попробуй разберись, кто кого «собрал в сугробы». А в оригинале сказано выразительно: «Гурбы снегу. Не прабрацца... Вось дзе будзе дзецям праца»[4].

Шероховато высказана мысль и в переводе стихотворения С. Шушкевича «Осень», выполненном В. Болдыревой: «Тучи, словно вороны, вьются во все стороны!..»[5] вместо ясного авторского: «Вецер б’еццa спуджана, што ні крок, дык лужына»[6].

---

[1] Вера Вярба. Пралеска, с. 23.
[2] Вера Верба. Мамины руки, с. 12.
[3] Станислав Шушкевич. Сорочий теремок. М., Детгиз, 1963, с. 38.
[4] Станіслаў Шушкевіч. Мы на змену ідзем. Мінск, Дзяржвыд БССР, 1961, с. 21.
[5] Станислав Шушкевич. Сорочий теремок, с. 30.
[6] Станіслаў Шушкевіч. Сарочы церамок. Мінск, Дзяржвыд БССР, 1959, с. 24.

Небрежно переведены некоторые строфы стихотворений Евдокии Лось из цикла «Открытки с Черного моря». Например, строки «але ветразь там бялее, значыць, яхта ўсе здалее»[1] на русском языке звучат довольно-таки серо и примитивно: «но, смотрите, что за чудо: парус вновь стоит не худо...»[2]

Лишена поэтической силы в переводе Д. Осина поэма К. Киреенки «Пролеска». В оригинале есть такие строки: «Слухай, дзяўчынка мая ты, спі, засыпай без трывогі...»[3] В интерпретации Осина: «Слушай, девчинка моя ты, ляг, позабудь тревогу...»[4] Сказано грубо и неуклюже.

Особенно ярким примером переводческой небрежности может служить сборник стихов Веры Вербы для детей младшего возраста «Мамины руки». Вот, в частности, как звучит на русском языке стихотворение «Летний дождь»:

По небу солнце ходит
И весело глядит,
Как ветер тучи гонит
И дуется, сердит.

Но лишь закроет солнце
Лицо свое рукой,
Так брызнет дождь в оконце
И — побежит рекой.

И напоит пшеницу,
И вымоет наш двор...
И станет он душистым
И тихим, словно бор[5].

Не просто будет первокласснику разобраться в первой строфе. Разумеется, взрослый читатель «поправит» строки интонацией. Однако, когда стихотворение будет читать ребенок, у него, скорее всего, получится, что «и дуется, сердит» (ну и стиль!) солнце на ветер... Зато и у взрослого, а тем более у маленького читателя сразу возникнет вопрос: так кто же станет «душистым и тихим, словно бор»: дождь или

---

[1] Еўдакія Лось. Зайчык-выхваляйчык. Мінск, «Беларусь», 1970, с. 13.

[2] Евдокия Лось. Синие дни. Перевела с белорусского Эльмира Котляр. М., «Детская литература», 1971, с. 11.

[3] Кастусь Кірэенка. Выбраныя творы ў двух тамах, т. 2, с. 160.

[4] Кастусь Киреенко. Пролеска, с. 64.

[5] Вера Верба. Мамины руки, с. 20—21.

двор? А ведь в оригинале упомянутых ляпсусов нет, все они — плод «фантазии» переводчика Игоря Мазнина. В подлиннике сказано поэтически просто и ясно:

	Букв.:
Весела па свеце Сонейка гуляе, А блакітны вецер Хмары наганяе.	Весело по свету Солнышко гуляет, А голубой ветер Тучи нагоняет.
Як закрые сонца Светлы твар рукою, Брызне у аконца Цеплы дождж ракою. Ен напоіць жыта, Маладыя вішні, Стане двор памыты, Чысты і зацішны [1].	Как закроет солнце Светлое лицо рукой, Брызнет в окошко Теплый дождь рекой. Он напоит рожь, Молодые вишни, Станет двор умытым, Чистым и уютным.

Интонация стихотворения в переводе нарушена, в нем не сохранено такое живое, близкое детскому восприятию выражение, как «сонейка гуляе» (гуляет), вместо которого появилось прозаическое «солнце ходит».

Безвкусно переведены и отдельные строфы в стихотворении «Бабушкины сказки». Как-то некрасиво, непоэтично звучат строки: «Ночь в окошке стоит, но не спится мне: вьется сказка, спешит вслед за спицами» [2]. А в белорусском тексте сказано образно, выразительно: «Вось і дзень праляцеў, і не спіцца нам. Бабка казкі пляце чараўніцаю» [3].

Переводчик имеет полное право на уточнение,— разумеется, если это не во вред авторскому стилю,— художественной детали. Бывает, что отдельные строки, а иногда и строфы переводимого текста трудно передать средствами родного языка. Зато другие образы можно несколько усилить, сохраняя характер первоисточника. Об этом хорошо сказал критик Г. Маргвелашвили: «Постоянное, слепое, точное следование оригиналу может привести лишь к разрушению его образной ткани, к его депоэтизации. Поэт-переводчик вправе отступить в случае необходимости от оригинала, вправе опустить отдельные детали во имя главного или наоборот,— добавить какую-нибудь деталь, опять-таки во имя большей художественной убедительности в пе-

---

[1] Вера Вярба. Пралеска, с. 17.
[2] Вера Верба. Мамины руки, с. 10.
[3] Вера Вярба. Пралеска, с. 9.

редаче этого главного; вправе расширить или лаконизировать тот или иной образ, но во всех случаях с одним условием: отступления эти не должны уводить за рамки образной системы автора. Свобода переводчика допустима и даже необходима в пределах этой образной системы...»[1].

Несомненно, переводчики, чтобы точнее воспроизвести «дух», идею, поэтику первоисточника, должны избегать заманчивого «формального буквализма», который особенно угрожает в практике взаимоперевода с родственных языков и нередко приводит к смысловой несуразности. Вместе с тем нельзя и чрезмерно вольно поступать с текстом оригинала. Перевод, лишенный национального колорита первоисточника, не дает иноязычному читателю никакого представления о своеобразии стиля переводимого автора. Я полностью поддерживаю мысль болгарского переводчика С. Флорина, что, «выбирая из двух бед меньшую, скорее можно склониться к «разумному буквализму», чем к «полезной отсебятине»[2].

Нередко обезличивает переводимого автора, игнорируя форму, а иногда и содержание оригинала, Эльмира Котляр. Она слишком вольно обращается с первоисточником, чрезмерно увлекается отсебятиной, делая ничем не оправданные отступления от подлинника. В результате переводимое произведение под ее пером теряет национальное звучание, до иноязычного читателя не доходит индивидуальность его автора. Обратимся к примеру. В 1971 году в издательстве «Детская литература» в переводе Э. Котляр вышел сборник стихов Е. Лось «Синие дни». В нем многие произведения белорусской поэтессы трудно узнать:

У лесной дорожки
Цветок на тонкой ножке.
В самой сердцевинке
Свежие росинки.
Ветер тронет венчик,
Зазвенит бубенчик (*с. 7*).

Попробуй догадайся, что это перевод стихотворения Е. Лось «Лесной цветок»:

	Букв.:
Як пакупаная ў блакіце,	Как выкупанная в лазури,
на ножцы,	на ножке,
што ў расе блішчыць,	что в росе блестит,

[1] «Детская литература», 1971, № 1, с. 15.
[2] «Вопросы литературы», 1972, № 3, с. 181.

стаіць,	стоит,
красуе.	цветет.
Закраніце,	Затроньте,
прыслухайцеся —	прислушайтесь —
зазвініць! [1]	зазвенит!

Не донесла Э. Котляр и специфических черт стихов Е. Лось «Что живое», «Голоса поля», «Открытки с Черного моря». ...Скорее это произведения Э. Котляр, написанные по мотивам стихотворений белорусской поэтессы. Чрезмерно волен и перевод стихотворения «Синие дни».

На белорусском языке	*Букв.:*
Сінічка-сястрычка,	Синичка-сестричка,
ля вокнаў звіні,	возле окон звени,
сінімі будуць	синими будут
марозныя дні.	морозные дни.
Сіняе неба,	Синее небо,
сіні лясок,	синий лесок,
сіняй рачулкі	синей речушки
даўгі паясок.	длинный поясок.
Сінічка,	Синичка,
ты крыламі	ты крыльями
сінь расхіні	синь раздвинь
І сонцу чырвонаму	и солнцу красному
ў вочы зірні!	в глаза загляни!
Паружавее	Порозовеет
ракі паясок,	реки поясок,
павесялее	повеселеет
сіні лясок [2].	синий лесок.

В переводе Э. Котляр:

За окном
Синица: «Цвинь!
День — синь,
День — синь!»
Кругом
И вправду
Синий день.
Синеет
От деревьев тень.
И синий воздух,
И снега,
И речки
Синяя дуга.
И даже

---

[1] Еўдакія Лось. Зайчык-выхваляйчык, с. 4.
[2] Там же, с. 2.

Солнце в небесах
Плывет
На синих парусах! [1]

Э. Котляр явно пренебрегла авторским ритмико-интонационным рисунком, рифмой, эпитетами и другими изобразительными приемами. В конечном итоге от стихотворения Е. Лось осталось только название... Правда, стихотворение на русском языке звучит великолепно, но звучит не как перевод, а как оригинальное произведение Э. Котляр. А ведь можно было передать «Синие дни» Евдокии Лось средствами русского языка, артистично сочетав и «разумный буквализм» и «полезную отсебятину», как это замечательно получилось у Георгия Ладонщикова:

Синичка-певичка
У хаты звенит,
Что синими будут
Морозные дни,
Синее небо,
Синий лесок,
Синий-пресиний
Реки поясок.

Синичка,
Ты крыльями
Синь разгони
И красному солнцу
В глаза загляни!

Порозовеет
Реки поясок,
Повеселеет
Синий лесок [2].

Отступления от оригинала есть и в переводе Г. Ладонщикова (синичка названа певичкой вместо «сестрички», птичку просят звенеть не «возле окон», а у хаты, реки поясок именуется «синий-пресиний», а не «длинный»), однако эти отступления ничуть не «приглушают» художественно-образной системы Е. Лось. Наоборот, они органически вливаются в эту авторскую поэтическую систему.

Конечно, переводчик имеет право вводить свои образы, эпитеты, сравнения, чтобы как можно лучше передать содержание, настроение, художественные особенности перво-

---

[1] Евдокия Лось. Синие дни, с. 2.
[2] Евдокия Лось. Обутая елочка. М., «Малыш», 1972, с. 2.

источника. Однако надо знать меру. Как справедливо отмечает Л. Мкртчян, «ошибается тот, кто ведет борьбу *только* с буквализмом, забыв об опасности чрезмерно вольных переводов» (курсив Л. Мкртчяна.— *Р. Л.*)[1].

К счастью, большинство русских переводчиков белорусской поэзии для детей владеет способностью доносить до своих читателей богатство и свежесть мыслей, чувств, яркость образов произведений наших поэтов. Об этом выразительно свидетельствует, например, талантливый перевод Н. Кисликом цикла стихов Кастуся Цвирки «Дары леса». Переводчик творчески — иногда даже опуская некоторые авторские строки и фразы, усиливая звучание других — передал «характеры» действующих лиц книжки, ее богатые и разнообразные поэтические краски.

В оригинале:	*Букв.:*
У светлым лесе — ціш і воля. Бярыце ў рукі кашалі; Плыве, плыве, як пух тапалі, Туман бялявы паўз камлі. Там, на зямлі, дзе хвой іголкі, Калючы верас ды чабор, У цені дрэў — прыгледзься толькі — Схаваў свае дарункі бор[2].	В светлом лесу — тишина и приволье. Берите в руки кошелки; Плывет, плывет, словно пух тополиный, Туман белый вдоль комлей. Там, на земле, где хвой иголки, Колючий вереск и чабёр, В тени деревьев — присмотрись только — Припрятал свои дары бор.

В переводе:

Айда с лукошком в бор старинный,
Там ранним утром — тишина,
С тропинки пухом тополиным
Плывет *тумана пелена.*
А на земле, *умытой росами,*
Где колкий вереск и чабёр,
В густой тени под хвойной осыпью
Свои дары припрятал бор[3].

Как видим, Наум Кислик нашел «ключ» к этому отрывку, тонко передающему красоту белорусской природы. И хотя

[1] Левон Мкртчян. «Пусть переводят веселей...». «Вопросы литературы», 1970, № 11, с. 55.

[2] Кастусь Цвірка. Дарункі лесу. Мінск, «Беларусь», 1969, с. 1.

[3] Кастусь Цвирка. Дары леса. Минск, «Мастацкая літаратура», 1973, с. 1.

отступления от первоисточника очевидные (мы их специально выделили), однако они нисколько не нарушают его художественной ткани, нисколько не ослабляют его неповторимую образность. Переводчик удачно сохранил теплые, нежные интонации произведения, его тональность.

Радуют и талантливые переводы Ивана Бурсова. Почти каждая из переводческих работ Бурсова полно, глубоко воспроизводит не только мысль, идею, содержание произведения переводимого автора, но и своеобразие его поэтического почерка. Переводчик-художник, И. Бурсов всегда стремится к возможно более точному воспроизведению оригинала. И хотя бывает, что отдельные строки, а то и целые строфы он не всегда равноценно подлиннику передает средствами русского языка, зато другие фразы и строфы порой несколько усиливает, сохраняя при этом дух, характер первоисточника, его основную мысль, основные поэтические особенности. Хорошим примером сказанному может послужить прекрасный перевод И. Бурсовым стихотворения Рыгора Бородулина «Веселый поезд». Сравним:

В оригинале:	*Букв.:*
Спявалі дружна колы, Імчаў цягнік вяселы. Імчаў цягнік, А праваднік — Казел белабароды — За дысцыплінаю сачыў, На кожнай станцыі лічыў З капустай агароды.	Пели дружно колеса, Мчался поезд веселый. Мчался поезд, А проводник — Козел белобородый — За дисциплиной наблюдал, На каждой станции считал С капустой огороды.
І цягніку з пашанаю Салютавалі шчыра Шлагбаўмы, Бо спяшаліся Занадта пасажыры. На ферму парасяткі Без перасадкі...[1]	И поезду с почтением Салютовали сердечно Шлагбаумы, Ибо спешили Чрезмерно пассажиры. На ферму поросятки Без пересадки...

В переводе:

Колеса пели в голос,
Спешил веселый поезд.
Мчал напрямик,
А проводник —
Козел белобородый —

[1] Рыгор Барадулін. Ай! Не буду! Не хачу! Мінск, «Беларусь», 1971, с. 2—3.

За дисциплиной наблюдал
Да за разъездами считал
С капустой огороды.
Летел веселый поезд,
И стлались вслед
Дымы.
И кланялися в пояс
Шлаг-ба-у-мы.
А паровоз —
Чумазый нос —
Смотрел на рельсы в оба:
Он не кого-нибудь там вез,
А вез народ особый.
Домой без пересадки
Спешили поросятки...[1]

Нельзя сказать, что И. Бурсов дословно передает оригинал. Но и вольным его перевод никак не назовешь. Просто Бурсов — мастер, отлично знающий и своеобразие поэтической лаборатории Р. Бородулина и специфику детской литературы вообще. Не случайно в целях передачи смысла стихотворения, его поэтики, а не буквы он осторожно заменил, дополнил отдельные фразы, нисколько не «подавив» при этом творческой индивидуальности белорусского поэта.

Творческой удачей И. Бурсова можно считать и большинство его переводов стихотворений, сказок, небылиц, смешинок Аверьяна Деружинского. Вот, например, как мастерски, с полной самоотдачей воспроизведено переводчиком стихотворение «Снежинки».

На белорусском языке:

Закружыліся
Сняжынкі
Нізка, нізка
Над зямлей.
Ціха летаюць
Пушынкі
Незлічонай
Чарадой.

Быццам тыя
Матылечкі,
Весяляцца
Нездарма —
Адамкнула

Букв.:

Закружились
Снежинки
Низко, низко
Над землей.
Тихо летают
Пушинки
Неисчислимой
Чередой.

Словно те
Мотылечки,
Веселятся
Недаром —
Отомкнула

[1] Рыгор Бородулин. Раскидач. Веселые стихи. Авторизованный перевод с белорусского Ивана Бурсова. Минск, «Беларусь», 1969, с. 17.

Ўсе замочкі Ў небе ім Сама зіма [1].	Все замочки В небе им Сама зима.

В переводе И. Бурсова:

Закружились
Вновь снежинки
Низко-низко
Над землей,
Словно легкие
Пушинки,
Словно пчел
Веселый рой.
На кусты
Летят,
На кочки,
Оседают
На дома.
Видно, в небе
Все замочки
Отомкнула им зима [2].

При этом И. Бурсов, как мы видели, почти всегда вносит в переводимое произведение нечто свое. В «Веселый поезд» переводчик ввел строки, которых нет в оригинале: «а паровоз — чумазый нос — смотрел на рельсы в оба: он не кого-нибудь там вез, а вез народ особый», «Летел веселый поезд, и стлались вслед дымы»; в стихотворении А. Деружинского «Снежинки» использовано новое художественное сравнение: снежинки кружатся, «словно пчел веселый рой», тогда как в первоисточнике они просто летают «незлічонай чарадой», т. е. «неисчислимой чередой». Тем не менее это «свое», переводческое, как правило, творчески дополняет «чужое», авторское. Происходит, таким образом, художественный синтез двух талантов, двух соавторов.

Однако во всем должно соблюдать меру. Что получается, если ее не соблюсти, легко показать на примере того же Бурсова. Впрочем, переводя стихотворение А. Деружинского «Сережки», он, быть может, и не стремился донести до русского ребенка содержание и поэтику оригинала. Сравним.

---

[1] Авяр'ян Дзеружынскі. Добры ветрык, с. 8.

[2] Аверьян Деружинский. Добрый ветерок. Авторизованный перевод с белорусского Ивана Бурсова. Минск, «Мастацкая літаратура», 1974, с. 6.

В оригинале:	*В переводе:*
На вярбіне коцікі — Жоўценькія роцікі, Лапкі пуховыя, Спінкі шаўковыя. Зябнуць раннем коцікі, Аж дрыжаць, варкоцікі. — Коцікі, коцікі, Абувайце боцікі.— Коцікі ўсміхаюцца, Ды не абуваюцца, Днем вясеннім коцікам Цепла і без боцікаў...[1]	Нарядилась у дорожки Ива в белые сережки. Смотрит в речку ива: — До чего красива! Сережки пушистые, Мягкие, душистые... — Не сережки — красота, Не сниму вас никогда.— А сережки звенят: — Мы — весенний наряд, Лишь весна пройдет, Ветер нас сметет...[2]

По сути, И. Бурсов предложил русскому читателю не перевод из белорусского поэта, а свое оригинальное стихотворение.

Не совсем удачно переведено И. Бурсовым и стихотворение-миниатюра А. Деружинского «А где лето?».

На белорусском языке:	*В переводе:*
А дзе лета? Няма лета. Яно восенню Раздзета, Зімой лютаю Разута І снягамі Захінута [3].	А где лето? Нету лета. Лето Осенью раздето. Лето Вместе с листьем палым Спит Под белым одеялом [4].

«С листьем палым» — сказано не по-русски. К тому же упущено, что лето зимой лютой «разуто». Однако вместе с тем имеются и свои переводческие плюсы. И. Бурсов несколько углубил, конкретизировал образ лета, придав ему бóльшую выразительность,— лето не просто «снягамі захінута» (окутано, укутано, задернуто, закрыто), а «спит под белым одеялом».

Заслуживает внимания переводческая работа Иосифа Василевского. Хорошо зная специфику детской литературы

---

[1] Авер'ян Дзеружынскі. Добры ветрык, с. 12. Букв.: На вербе (иве) сережки (по-белорусски — «котики») // желтенькие ротики, // лапки пуховые, // спинки шелковые, // зябнут утром котики, // так и дрожат, мурлыки. // Котики, котики, // обувайтесь в ботики! // Котики улыбаются // и не обуваются, // вешним днем котикам // тепло и без ботиков...

[2] Аверьян Деружинский. Добрый ветерок, с. 9.

[3] Авяр'ян Дзеружынскі. Добры ветрык, с. 7—8.

[4] Аверьян Деружинский. Добрый ветерок, с. 5.

(Василевский известен также как автор нескольких оригинальных стихотворных сборников для детей), природу и быт нашего края, «секреты» белорусского языка, переводчик умеет «вжиться» в переводимое произведение, умеет мастерски уловить его самые тонкие оттенки. Видимо, именно это и помогло ему, например, не только воссоздать порусски разнообразную поэтику многих стихотворений Миколы Хведоровича, составивших сборник «Кленовый сок», но и сохранить их познавательно-воспитательную направленность. Причем И. Василевский, так же как Н. Кислик, И. Бурсов, в некоторых деталях нередко отступает от оригинала. Но делает это очень осторожно, не во вред идейно-художественному звучанию первоисточника. В этом легко убедиться, сравнив хотя бы первые строфы стихотворения М. Хведоровича «Дождик, перестань» в оригинале и в переводе:

— Дожджык, дожджык,
Перастань!
Сонейка, з-за хмары
Глянь!
Гэтак дзеці просяць,
Песенна галосяць.

Круціць вецер ветракі,
А вяселка ля ракі
Набірае воду
Ля самага броду.

І не страшны вецер ёй:
Каляроваю дугой
Ахінула неба,
Зіхаціць, як трэба...[1]

— Дождик, дождик, перестань,
Из-за тучи, солнце, глянь.
Помоги нам, ветер,—
Хором просят дети.

Ветер крутит ветряки,
А за лугом, у реки,
Радуга у брода
Набирает воду.

Разноцветная дуга
Упирается в стога,
Небо охватила,
Тучу осветила...[2]

И хотя в переводе налицо не только перестановка некоторых слов и фраз, но и существенная замена их, введение новых деталей («разноцветная дуга упирается в стога, небо охватила, тучу осветила» вместо несколько прозаического «І не страшны вецер ёй: каляроваю дугой ахінула неба, зіхаціць, як трэба» — т. е. буквально: «и не страшен ветер ей: разноцветною дугой охватила небо, сверкает, как следует»),— И. Василевский сохранил главное: идейно-поэти-

---

[1] Мікола Хведаровіч. Крылы. Мінск, «Мастацкая літаратура», 1973, с. 22.
[2] Микола Хведорович. Кленовый сок, с. 11.

ческое своеобразие переводимого автора. Он не перевел буквально, но и не переборщил в своих отступлениях.

Хорошо знает, вернее, чувствует, где и как, насколько можно и нужно дополнить, изменить отдельные места переводимого текста, чтобы не нарушить ни содержание, ни художественную ткань произведения, и Елена Благинина, познакомившая всесоюзного читателя со многими стихотворениями белорусских поэтов. Особого внимания заслуживают ее переводы поэзии Эди Огнецвет. Все они отмечены тонким мастерством, вдумчивой, ювелирной работой над воссозданием мыслей, чувств, поэтики произведений белорусской детской поэтессы средствами русского языка. Сошлюсь, в частности, на интересный, живой перевод Е. Благининой стихотворения Э. Огнецвет «Музыка леса».

В оригинале:

Зяленую форму надзелі лясы;
Умытыя ліўнем, растуць верасы.

Прыслухаўся вецер — стары дырыжор,—
Ці сення гатовы салісты і хор?

Спачатку на кленах зайгралі лісты,
Азваліся травы, густыя кусты.

І сосны на скрыпках зайгралі ў адказ,
І дуб адгукнуўся — лясны кантрабас.

І нельга, і нельга маўчаць спевакам —
Шчыглам, берасцянкам, вяселым драздам!

І выдумшчык самых прываблівых нот,
Сяяваў салавейка ўсю ноч навылет [1].

В переводе:

В зеленый наряд нарядились леса.
Умытые ливнем, блестят небеса.

Прислушался ветер — лесной дирижер:
Готовы ль к концерту солисты и хор?

Сначала на кленах запела листва,
И мягко откликнулась ей мурава,

---

[1] Эдзі Агняцвет. Піянерская гама. Мінск, «Беларусь», 1970, с. 31—32.

И сосны взмахнули смычками тотчас,
И дуб отозвался — лесной контрабас.

Нельзя, невозможно молчать певунам —
Малиновкам, сойкам, дроздам и щеглам.

И, выдумщик самых затейливых нот,
Свистал соловейка всю ночь напролет [1].

Нельзя не заметить, что русский текст не буквально, не слово в слово, повторяет первоисточник.

В нем мы находим и новые слова, и новые фразы, и даже новые поэтические детали, которых не было в оригинале: леса не просто надели зеленую форму, а нарядились в зеленый наряд, мурава не просто «азвалася» (откликнулась), а мягко откликнулась, что выразительнее передает ее «голос»... Однако особенно важно то, что Е. Благинина счастливо,— а сколько на это «счастливо» потребовалось творческих усилий! — уловила основное: интонацию стиха, его напевность; она талантливо донесла до русского читателя удивительно богатый, красочный пейзаж белорусского леса, его своеобразную, неповторимую музыку и ее «исполнителей».

Мастерски выполнены многие переводы стихотворных произведений современных белорусских детских писателей и такими художниками высокой поэтической культуры, как М. Комиссарова, Д. Ковалев, Э. Мошковская, Е. Аксельрод, Г. Ладонщиков.

Опираясь на этот опыт, надо добиваться, чтобы на языках народов СССР, и в первую очередь на русском языке, все чаще появлялось то лучшее, что создано и создается нашими детскими писателями. Время поставить заслон переводческому браку. А критикам и литературоведам настала пора уделять этой проблеме серьезное внимание.

---

[1] Эди Огнецвет. Кличет ветер свежий. Стихи. М., Детгиз, 1962, с. 35.

К. Амбрасас-Саснава

(Вильнюс)

ГДЕ СТАВИТЬ ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЕ НА КНИЖНЫХ ПОЛКАХ?

Библиографические материалы по переводоведению, призванные помогать исследователям в поисках научной литературы, на деле, однако, нередко затрудняют оперативную ориентировку в литературном потоке, ибо сегодня в картотеках наших библиотек классификация не унифицирована. Так, скажем, вам необходима библиография по истории, теории или практике перевода. В библиографическом отделе Научной библиотеки Вильнюсского госуниверситета им. В. Капсукаса литература данной тематики помещена главным образом в двух разделах общей картотеки: XXV. Филология. Языкознание (вопросы перевода). XXVI. Литературоведение, общие вопросы, теория литературы. Так же классифицируется подобная литература и в других библиотеках Вильнюса: Академии наук, Института литовского языка и литературы, Республиканской книжной палаты и даже, насколько нам удалось убедиться, в Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина в Москве.

При этом ни в одной из названных библиотек нет последовательно составленной картотеки, содержащей хотя бы приблизительно весь материал по вопросам перевода, то есть литературу теоретическую — книги, научные труды, статьи, специально посвященные теории перевода; критическую — где специалисты различных профессий оценивают переводные книги, а также исследования, связанные с различными областями перевода; историческую — обычно посвященную историческому анализу какой-либо части переводоведения. Возможны и другие разделы.

Более того, почти во всех библиотеках даже названия подразделов различны. Так, в разделе систематического ка-

талога Академии наук «Теория литературы» — подраздел «Техника литературного перевода», в разделе систематического каталога Республиканской библиотеки «Литературное творчество» — «Переводы», а в Институте литовского языка и литературы — «Литовская советская литература»— «Вопросы перевода». В последней библиотеке карточки о переводах встречаются и в подразделе «Культура речи» раздела «Языкознание».

В одних библиотеках, например Академии наук, совсем отсутствует картотека периодической печати о переводах, в других, например в Республиканской библиотеке, вопросы машинного перевода смешаны со статьями по литературе и языку.

Такой разнобой в классификации и распределении, по-видимому, создался в силу объективных и субъективных причин. Одной из первых является то, что теория перевода — еще сравнительно молодая область исследования. Вместе с тем, как отмечал А. Дейч[1], а также ряд других авторов, перевод — это и искусство и наука. У него своя теория, многовековая и многосторонняя, все расширяющаяся практика. Сегодня наивно было бы усомниться в правах перевода — и как науки и как искусства. Ведь, скажем, искусство и наука кино ныне не смешиваются ни с балетом, ни с оперой, ни с театром, ни с музыкой. Хотя кино и выросло под сенью этих искусств, оно самостоятельно, имеет свои права и место в печати, общественной жизни, наконец — и в картотеках библиотек. Почти вплоть до XX века художественный перевод считался исключительно творческой деятельностью и оценивался только с эстетической стороны[2]. Проблемы перевода преимущественно составляли предмет спора поэтов, писателей, философов. Сейчас перевод правомерно считают одним из основных средств общения, и ученые уделяют ему немало сил и времени[3]. Переводом сегодня интересуются не только критики, переводчики — любители и профессионалы, — писатели и

---

[1] А. Дейч. Искусство? Да. Наука? Конечно. «Литературная газета», 24 февраля 1966 г.

[2] См.: И. И. Ревзин, В. Ю. Розенцвейг. Основы общего и машинного перевода. М., изд-во «Высшая школа», 1964, с. 12.

[3] Ср.: E. A. Nida. Toward a Science of Translating. Netherlands, 1964; R. Kloepfer. Die Theorie der literarischen Übersetzung. München, 1967, S. 7—15; К. Чуковский. Высокое искусство. М., «Советский писатель», 1968, с. 5—7.

поэты, но и психологи, философы, математики, историки, языковеды[1]. По-видимому, прав Э. Кари, назвавший двадцатый век веком перевода[2]. И все же до сих пор в переводоведении отсутствует точное определение объекта исследований.

О том, насколько указанный вопрос актуален, свидетельствует множество книг и статей последних лет, среди которых заслуживают внимания работа А. Швейцера «Возможна ли общая теория перевода?»[3], а также предложения по этому поводу Ю. В. Ванникова[4], В. Н. Комиссарова[5] и др.

Варьирование теоретической мысли — до конца не решенный вопрос об объекте теории перевода, соперничество языкознания и литературоведения, структуралистские поиски теории перевода и т. п.,— естественно, сказывается и при решении практических вопросов ведения библиографии.

Возьмем хотя бы таблицы библиотечной классификации для массовых библиотек[6]. В четвертом («Языкознание») и восьмом («Литературоведение») разделах рубрики «Перевод» совсем нет. В универсальной десятичной классификации «Переводы», в содержании помеченные 651.9, попали не в разделы по языкознанию или литературе, а в раздел «Конторское оборудование. Конторские машины. Конторские материалы». Подраздел 651.9 таков: «Рукопись. Машинопись. Размножение. Перевод. Стенография»[7]. Если уж в классификации, которой пользуются все библиотеки Советского Союза, дано лишь одно-единственное лаконичное название, чему же удивляться, когда работники библиотек, каждый по-своему поняв вопросы читателей и осознав ха-

---

[1] On Translation. Cambridge, Massachusets, 1959; R. W. Jumpel. Die Übersetzung naturwissenschaftlicher und technischer Literatur. Berlin, 1961; E. Cary. Les grands traducteurs françaises. Genève, 1963; G. Mounin. Theoria e storia della traduzione. Torino, 1965; J. C. Catford. A Linguistic Theory of Translation. London, 1965; J. Levy. Umĕni překladu. Praha, 1963.

[2] См.: E. Cary. Pour une théorie de la traduction. «Diogene», No 40, Octobre-Décembre, 1962, p. 118.

[3] «Тетради переводчика». М., 1970, № 7, с. 35—50.

[4] Ю. В. Ванников. О едином комплексе переводческих дисциплин. В сб. «Вопросы теории и техники перевода». М., 1970, с. 3—14.

[5] В. Н. Комиссаров. О разделах переводоведения. «Тетради переводчика», М., 1974, № 11, с. 3—10.

[6] См.: Таблицы библиотечной классификации для массовых библиотек. М., 1968, с. 52—53, 112—124.

[7] «Универсальная десятичная классификация. Машиностроение и смежные отрасли науки и техники». М., изд. НИИМаш, 1965, с. 192.

рактер поступающих в библиотеку изданий, самостоятельно выделяют в этом разделе подразделы и подсистемы. Так, естественно, возникает разнобой в классификации.

Вторая объективная причина — отсутствие специальных союзных и республиканских библиографических изданий. Материалы по вопросам переводной литературы разбросаны в сборниках, брошюрах, журналах, альманахах, газетах, книгах. В сборниках «Мастерство перевода» библиография классифицируется только по странам, а не по разделам переводоведения, назначению или жанрам. Не зря поэтому на конференциях, совещаниях и в печати все громче раздаются голоса, требующие срочного издания сводного библиографического указателя критической и теоретической литературы народов СССР в этой области.

За рубежом в последнее время появилось несколько библиографических изданий по переводоведению. В «Аналитической библиографии науки о переводе»[1] весь библиографический материал поделен на две части: в первой представлены 902 позиции — статьи авторов, названия книг и другие необходимые данные, во второй — весь библиографический материал сгруппирован в десяти разделах. Здесь же дан перечень пар языков, рассматриваемых в книгах и статьях. Если где-нибудь говорится о трех или четырех языках — это также отмечено. Представлен список авторов рецензий. Литература обозначается только номерами, которые в алфавитном порядке входят в число указанных 902 позиций. Это экономично.

Немалый интерес представляет библиографическое издание, вышедшее совсем недавно в Чехословакии: Anton Popovič. Umelecký preklad v ČSSR. Výskum Bibliografia. Matica slovenská, Martin, 1974.

В эту составленную А. Поповичем книгу входит введение и три статьи (с. 5—36), посвященные различным обзорным вопросам теории перевода, но главным образом здесь рассматриваются проблемы библиографии чешского и словацкого перевода. Дальше (с. 37) приводятся основные чешские и словацкие издания по вопросам теории перевода, появившиеся в последнем десятилетии (1963—1974). Затем (с. 43) представлена последовательная и довольно

---

[1] K. R. Bausch, J. Klegraf, W. Wills. The Science of Translation: An Analytical Bibliography (1962—1969). Tübingen, 1970.

исчерпывающая библиографическая классификация переводоведения, охватывающая различные аспекты предмета, общую теорию перевода, теории текста и коммуникации с точки зрения компаративистики, интерлингвистики, стилистики. Автор приводит и классификацию отдельных жанров: поэзии, прозы, драмы. Особо затронут даже вопрос реалий. Выделяются лингвистические, исторические и литературные аспекты перевода, а также практика перевода и ряд других вопросов. Вслед за отдельно представленным списком периодических изданий и сборников, охватывающим в основном публикации Чехословакии и некоторых других социалистических стран по вопросам перевода (с. 44—45), приведены библиографические источники по библиографии перевода (только чехословацкие), а затем — тематические разделы по теории, практике, методологии, истории, критике перевода. В конце приложены указатели авторов. Это — весьма удобное и практичное библиографическое издание, отражающее актуальные для Чехословакии проблемы перевода.

Из советских авторов довольно обстоятельную классификацию предложил еще в 1966 году украинский библиограф Н. Назаревский. Ею охвачены следующие разделы:

1. Общие работы по вопросам теории и практики перевода.
2. Лингвистические проблемы перевода.
3. Общественно-политическая литература.
4. Античная литература.
5. Древнерусская литература.
6. Художественная литература.
7. Учебно-методическая литература (вопросы преподавания перевода).
8. Научная и научно-техническая литература.
9. Машинный перевод и математическая лингвистика.
10. Библиография литературы по вопросам перевода [1].

Все же и в этой классификации достаточно пробелов. Если имеется раздел по общей теории и практике перевода, то такой же раздел необходим и для специальной теории и практики перевода, ведь о переводе с какого-либо одного

---

[1] Н. Назаревский. Обзор отечественной библиографической литературы по вопросам мастерства художественного перевода и перспективы ее дальнейшего развития. Сб. «Актуальные проблемы теории художественного перевода». Материалы Всесоюзного симпозиума (25 февраля — 2 марта 1966 г.), т. 1. М., 1967, с. 362.

языка на другой литературы на разных языках достаточно. Если имеется особый раздел «Лингвистические проблемы перевода», должны быть и «Литературные проблемы перевода»,— нельзя в таком случае игнорировать и этот аспект исследования, поскольку, как уже отмечалось, переводоведение в основном возникло на стыке различных литературных, лингвистических, а также других областей науки. Наряду с «Общественно-политической литературой» следовало бы отвести место и для жанров художественной литературы — драмы, прозы, поэзии и т. д. Чтобы сохранить принцип классификации, следовало бы иметь специальные разделы для языков народов СССР и зарубежных стран. Либо в разделе художественной литературы соответственно следовало бы иметь указанные выше подразделы, которые в свою очередь могли бы распределяться по отдельным языкам.

Не следует забывать и сопоставительного изучения языков. Оно является как бы первой ступенью при исследовании сложных взаимоотношений языков с точки зрения возможностей перевода[1]. Поэтому пригодился бы раздел и для данной науки, столь близко связанной с проблемами перевода, и особенно с лингвистическими.

Для работы библиотек, а также классификации и ведения любой картотеки имеют значение и субъективные причины. Прежде всего то, насколько работники библиотеки знакомы с определенной отраслью науки. Ведь само собой понятно, что знакомый с какой-либо областью работник легче поймет потребности читателей и постарается, исходя из них, наладить соответствующую картотеку.

В крупных библиотеках обычно имеются свои научные консультанты из числа преподавателей, профессоров, докторов наук или других научных работников. Они после просмотра каталогов новейшей литературы, планов, бланков, аннотаций и заказов предлагают библиотеке подобрать соответствующую литературу, приобрести ее для своих фондов. Это тоже важное звено накопления материала, обусловливающее комплектование фондов новейшей литературы всех областей.

Ежедневная практика работы библиотек, вероятно, порождает те или иные особые условия, положительно или

---

[1] Ср.: А. В. Федоров. Введение в теорию перевода. М., Издательство литературы на иностранных языках, 1958, с. 9.

отрицательно сказывающиеся на классификации и имеющейся и получаемой литературы. Рассмотреть их здесь полностью нет возможности.

Как полагал грузинский теоретик перевода Г. Гачечиладзе, теорию перевода лучше всего считать самостоятельной областью науки. Этой мысли не отвергает И. Брагинский и другие специалисты в данной области[1]. Таким образом, весь теоретический, исторический и другой материал, накопленный в разделе литературоведения, мог бы составить основу для какой-то литературы с новым номером классификации. А пока, чтобы не нарушить УДК, в разделе техники перевода 8.03, на месте синхронного, машинного и других видов перевода нужно ставить ссылочные карточки для лучшей ориентировки читателей в привычной системе. Итак, можно предложить следующую схему классификации литературы данной области (см. стр. 61).

Приведенная классификация переводческой литературы охватывает все встречающиеся выше в любой системе разделы и подразделы, но в ней немало и таких, которые совсем не упоминались: критика перевода, синхронный, последующий перевод, математическая лингвистика и другие науки, тесно связанные с переводом. Классификация, что очень важно в библиографической практике, не представляет собой закрытой системы и составлена в двух аспектах: по горизонтали — литературные жанры, характер исследований, виды перевода и некоторые части переводоведения и предметы, близкие к данной области; по вертикали — части переводоведения: теория (общая и специальная), критика, история, практика, методика обучения, причем каждый раздел соответствующим образом распределен по видам печатного текста: книга, статья, другой материал.

В соответствии с потребностями библиотеки такую классификацию можно упростить или еще более дифференцировать. К примеру, для данной библиотеки невозможно дробить эти подразделы и разделы. В таком случае берутся только вертикальные разделы: теория, критика, история, практика перевода и методика преподавания. А в таком

---

[1] См.: И. Брагинский. Теория художественного перевода как наука. Сб. «Актуальные проблемы теории художественного перевода», т. 1. М., 1967, с. 15—32; Г. Гачечиладзе. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. М., «Советский писатель», 1972, с. 5—217.

Разделы / Объект исследования	Теория						Критика			История			Практика			Методика обучения		
	общая			специальная														
	книги	статьи	другой материал	книги	статьи	другой материал	книги	статьи	другой материал	книги	статьи	другой материал	книги	статьи	другой материал	книги	статьи	другой материал
Художественная литература																		
Публицистика																		
Научная литература																		
Техническая литература																		
Официальная деловая литература																		
Литература других стилей и жанров																		
Лингвистические вопросы перевода																		
Литературные вопросы перевода																		
Редактирование перевода																		
Машинный перевод																		
Синхронный перевод																		
Последующий перевод																		
Другие виды перевода																		
Сопоставительное изучение языков																		
Математическая лингвистика																		
Другие науки, связанные с переводом																		
Библиография перевода																		

хранилище, как библиотека Вильнюсского университета или Республиканская библиотека Литовской ССР, куда поступает почти вся литература, изданная в Советском Союзе, и многое из-за рубежа, можно и нужно некоторые разделы и подразделы еще более дифференцировать. Общая теория перевода художественной литературы рассматривает самые общие вопросы без учета того, с какого языка на какой переводится. Данного подраздела, по-видимому, достаточно для учреждения по организации и комплектованию книг любого типа. Зато второй — специальную теорию перевода художественной литературы — можно разбить на многочисленные подразделы, ведь эта область теории исследует принципы перевода на материале пар языков: скажем, перевода с французского на русский, с русского на литовский, с английского на литовский, с литовского на немецкий, с латышского на русский, с испанского на литовский и т. д. Конечно, всех языков мира несметное количество. Поэтому здесь можно дополнительно ввести лишь подразделения по языкам, с которых у нас переводят чаще всего,— скажем, перевод с языков народов Европы и Азии: английского, немецкого, французского, испанского, норвежского, датского, шведского, финского, русского, эстонского, латышского, украинского, белорусского, грузинского, таджикского, казахского и т. д.

К критике относятся все те статьи и книги, которые посвящены оценке не только переводов, но и всей прочей литературы, связанной с переводами и переводоведением.

Художественную литературу для всех вертикальных разделов, и особенно для раздела истории, необходимо еще подразделить по жанрам. Далее, проза еще может подразделяться на — роман, новеллу, рассказ, драму, сказку и другие жанры фольклора, а поэзия, соответственно, на — стихотворения, поэмы, баллады, песни и т. п.

В разделе практики можно собирать весь материал не только об издательской практике, конференциях, совещаниях, обсуждениях, но и различные практические предложения по вопросам перевода, подготовки кадров переводчиков и т. п. По этому случаю стоит вспомнить, что в настоящее время статьи, книги, где можно найти исследуемые проблемы переводческой науки и практики, нередко иллюстрируются не только соответствующими образцами перевода, но и схемами, статистическими таблицами, диаграммами частотности перевода и т. д. Поэтому во второй,

вертикальной, шкале классификации, кроме граф «Книги», «Статьи», дана для этой цели и третья графа — «Другой материал». В нее как раз и следует внести названные позиции.

Методику подробнее следовало бы дифференцировать так: преподавание перевода в высшей, специальной, средней школе и на специальных курсах. Высшая школа, в свою очередь, может быть разного уровня: это либо специальная высшая школа, где готовятся только специалисты перевода (переводчики-референты по устному или письменному переводу), либо высшая школа, имеющая какую-либо переводческую кафедру, факультет (как МГПИИЯ им. М. Тореза), обязательный курс теории или практики перевода или же специализированную группу перевода (как на филологическом факультете Вильнюсского госуниверситета им. В. Капсукаса). В таких случаях методика преподавания также будет различной.

Публицистика тоже может классифицироваться более подробно: работы литературного (статьи, фельетоны, репортажи, очерки, памфлеты, рецензии), политического, общественного, научно-популярного характера, лекции, доклады и др.

Научную литературу можно делить по отдельным областям (химическая, ботаническая, биологическая, зоологическая и т. д.).

Технической литературы также достаточно, поэтому и ее необходимо классифицировать подробнее, скажем: механика, электротехника, радиотехника и др.

Официальная деловая литература также имеет свою специфику и немало видов: письма, инструкции, распоряжения, приказы, постановления, сопроводительные записки и т. д.

Эпистолярная литература, возможно, и не столь обильна, но тоже делима на: письма личного характера, официальные, литературные и др. Письма могли бы попасть в раздел официальной деловой литературы или составить особый подраздел.

К литературе прочих стилей и жанров можно бы отнести все то, что обычно бывает нужно в повседневной жизненной практике,— скажем, кто-нибудь опубликовал статью о переведенной книге из античной классики, тут и может в картотеке появиться соответствующий подраздел. Аналогичным образом могут возникнуть и «Переводы литовских

классиков», «Переводы русских классиков», только, естественно, уже не в этом подразделе, а в «Художественной литературе».

Обычно проблемы теории перевода рассматриваются с каких-либо позиций. Они могут быть не только лингвистическими, литературными, но и, скажем, психологическими, философскими. В таком случае нужен новый подраздел — «Другие аспекты теории перевода». Как уже говорилось, настоящая классификация не представляет собой закрытой системы, а в каждом конкретном случае, в зависимости от потребностей, ее можно пополнять, изменять, перестраивать.

Сегодня уже появляются специальные книги, статьи или хотя бы более обширные замечания о редактировании перевода, поэтому необходим и такой раздел.

Для машинного, синхронного, последующего перевода, возможно, пока и достаточно имеющихся разделов и подразделов, но скоро и эти виды перевода потребуют к себе большего внимания.

В разделе сопоставительного изучения языков нужна хотя бы такая система: фонетика, морфология, лексика, фразеология, синтаксис и другие разделы в соответствии с уровнями языковой иерархии. Такая классификация могла бы быть и по парам языков, например: русский — английский, русский — немецкий, русский — французский, латышский — литовский, русский — литовский и т. д.

В разделах математической лингвистики, статистики и других следовало бы, по-видимому, накапливать лишь такую литературу, которая каким-либо аспектом непосредственно связана с теоретическими или практическими проблемами перевода. Сюда могла бы относиться также семиотика, некоторые другие вопросы прикладного языковедения.

В библиографию перевода могли бы попасть специальные издания по вопросам перевода, а также памятки, указатели, небольшие статьи, примечания или заметки, посвященные отдельным писателям, поэтам и другим выдающимся лицам, если они хоть сколько-нибудь причастны к переводам. В этом разделе очень бы пригодились персоналии: переводчиков, критиков, теоретиков и историков перевода. Как бы выиграли наука и практика при наличии такой картотеки, из которой можно узнать, что́ перевели, например, К. Чуковский, С. Маршак, В. Кудирка, А. Вен-

цлова, В. Бложе и другие писатели и поэты, что́ о них кто-либо писал и т. д.

Время от времени в посвященных переводам книгах, рецензиях или критических статьях попадается горсть и критических замечаний, и теоретических рассуждений, и практических советов. В таких случаях, бесспорно, было бы весьма полезно карточку о данной статье иметь не только в разделе, скажем, критики, но и в разделах теории или практики.

Кроме того, некоторые из упомянутых здесь разделов, например истории, можно разделить и по периодам. Не один раздел можно бы еще делить по отдельным языкам СССР и зарубежных стран. Однако такая более мелкая классификация уже зависит от принятого порядка работы, гибкости и оперативности каждой библиотеки.

Как бы ни оценить предложенную классификацию переводческой литературы, ясно одно: существующая система нуждается в перестройке, так как она отстает от современных читательских запросов.

ПУШКИН НА ЯЗЫКАХ НАРОДОВ СОВЕТСКОГО СОЮЗА

М. Бажан

(Киев)

ВЕЛИКАЯ ЗАДАЧА

Дорогие друзья! Мы собрались на этот Совет как на завершающее событие в этом году, отмеченном замечательной датой — 175-летием со дня рождения Пушкина.

От весенних, пахнувших расцветом старых Ганнибаловых лип в Михайловском до этой светлой, по-пушкински светлой и чистой осени Москвы год проходил для меня, да и для всех нас, под светом незаходящего солнца русской поэзии. Животворный свет этот стоял и над виноградными холмами Молдавии, и над грядой Кавказских гор, и над платанами Одессы, и над степью Калмыкии, и над киевским домиком Раевских, откуда начинаются старые сады над Днепром.

Да и нет такой пяди земли нашей необъятной родины, которую не грел бы, не радовал бы свет великого русского слова, пушкинского слова. Нет такого народа в нашей стране, который бы не считал Пушкина родным, жизненно важным, необходимым, драгоценным вдохновителем, наставником, добрым советником своей национальной поэзии, своей национальной литературы.

Когда мы говорим о благотворном творческом значении для развития наших братских национальных литератур великой литературы русской, то разве прежде всего мы не говорим о Пушкине? Его влияние на развитие культуры народов нашей родины началось еще при жизни поэта, в страшных условиях николаевской тюрьмы народов, вопреки усилиям сатрапов оттолкнуть угнетенные царизмом народы от певца свободы и света.

Из вступительного слова на заседании Совета по художественному переводу Правления СП СССР в октябре 1974 года.

Вспомним слова Шевченко, полные любви и благодарности великому поэту России. Шевченковские ямбы, неповторимые и своеобразные, несут на себе добрые следы пушкинской школы стиха.

Александр Чавчавадзе принес Грузии тепло пушкинской влюбленности в прекрасную родину Руставели. Абай дал казаху петь, как родные напевы, онегинские строфы.

Еще до революции лучшие поэты наших народов — Туманян, Сихат, Тукай, Людас Гира — отдавали свое мастерство, свою любовь, свой талант, чтобы как можно более бережно, любовно донести до своего читателя высокие красоты пушкинского творчества. Их опыт не забыли поэты, взявшие на себя, уже в условиях победившего социализма, в условиях братства, дружбы, равенства освобожденных от социального и национального гнета народов, почетный и сложный труд перевода произведений Пушкина на свои национальные языки.

Пушкин близок, понятен, дорог каждому советскому читателю — прежде всего на языке оригинала, на несравненном по своему богатству, красочности, изобилию оттенков, интонаций, обертонов русском языке, но это никак не преуменьшает большого творческого, воспитательного и, значит, политического значения переводов Пушкина на языки братских народов.

Эти переводы — высшая школа переводческого мастерства. Удавшийся перевод Пушкина — свидетельство высокого развития и совершенства национального языка и национальной культуры.

Таким свидетельством, столь ценным для развития нашей многонациональной социалистической литературы, являются ставшие уже классическими по своей культуре переводы Максима Рыльского, Янки Купалы и Якуба Коласа, Айбека, Берды Кербабаева, Самеда Вургуна, Антанаса Венцловы, Абульгасема Лахути, Тициана Табидзе и Паоло Яшвили, Сайфи Кудаша и других больших поэтов и мастеров первого поколения советской литературы.

За ними высокое дело дальнейшего совершенствования и развития пушкинских переводов, как дело, которое никогда не утратит ни своей актуальности, ни своей важности для развития культуры всечеловеческой, приняли на себя поколения последующие — Леонид Первомайский, Андрей Малышко, Аркадь Кулешов, Отар Челидзе, Бетти Альвер, Рыгор Бородулин, Анна Ковусов, Фархат и другие.

Мы собрались, чтобы подытожить богатый и разнообразный опыт переводов Пушкина на языки советских народов, посвятить свое время, свое внимание, свои мысли высокой задаче — обогатить теорию и практику советской школы художественного перевода опытом перевода произведений гения поэзии, давшего человечеству вечные ценности духа — те вечные ценности красоты, над которыми еще Карл Маркс задумывался, поясняя нам тайну вечной красоты искусства древней Эллады.

Той же вечной красотой — ничуть на протяжении более чем полутора столетий не померкнувшей, а, наоборот, раскрывающейся все более и более в своей неисчерпаемой глубине, в своем неизмеримом богатстве,— той же вечной красотой обладают и пушкинские творения. Будущее примет их как предвестие той гармонии, которая станет сущностью и красотой людей коммунизма.

Любовь и внимание к человеку, понимание и утверждение равенства человеческих рас, народов, народностей — вот что насытило творчество Пушкина духом таким близким, таким родным, таким священным для нас.

Величайший русский поэт любовь свою отдал и Украине, и Грузии, и Молдавии, и сыну степей — калмыку, и башкиру, и литовцу, и карелу. У Пушкина не найдешь слова унизительного по отношению к представителю какой-либо национальности.

Применяя к нему нашу современную терминологию, он может быть назван интернационалистом.

Как это дорого, как это близко нам!

Так почтим же великого поэта России достойным словом, достойными мыслями, способствующими высокому развитию трудного и славного дела перевода его произведений на наши родные языки. Это еще более скрепит наше братство, нашу дружбу, наше взаимопонимание и будет способствовать дальнейшему росту культуры единого многонационального советского народа,— культуры, несущей в себе прекрасный дух интернационализма и благородного советского патриотизма.

М. Новикова

(Симферополь)

ГЕНИЙ, ПАРАДОКСОВ ДРУГ

Переводы из Пушкина — тема неисчерпаемая. «Слух» о поэте прошел не только «по всей Руси великой»,— он обошел «из края в край гостеприимный мир» (К. Батюшков). Несколько лет назад «Мастерство перевода» помещало уже подборку о переводческой пушкиниане[1]. Подборка заняла объемистый раздел, включив в себя наблюдения над тем, как перевоплощалось слово Пушкина на языках литовском, французском, иврите, польском...

На каком-то этапе информация, накопляясь, всегда предполагает скачок. Прорыв в новое теоретическое качество. Так и теперь. Конечно же настало время окинуть единым глазом панораму того, что и как уже переведено из Пушкина в наших республиках. Но пора, кажется, ставить вопрос и шире. А именно: каковы вообще задачи, которые возникают перед воссоздателями Пушкина сегодня, на современном этапе общесоюзного межкультурного обмена.

Об этом я и хочу (разумеется, лишь частично и предварительно) поразмыслить, исходя из опыта Украины.

* * *

Мы читаем Пушкина. Цитируем по традиции «Памятник», общепризнанный манифест интернационального пушкинского мышления. Однако всегда ли, вполне ли отдаем себе отчет, какой насущный пример Пушкин нам являет?

---

[1] «Разноязычный Пушкин». В сб. «Мастерство перевода». М., «Советский писатель», 1965.

Возьмем стародавний и малопочтенный камень переводческого преткновения — подстрочник. Пушкин — хорошо ведомо — к подстрочнику не прибегал никогда. Зато часто прибегал к промежуточным текстам-посредникам (проблема эта сильно занимала наших ученых: В. Виноградова, Г. Гуковского, Б. Томашевского, Д. Благого, ряд других). Сонет об Иуде итальянца Фр. Джанни Пушкин излагал при посредстве французского перевода Антони Дешана (у Пушкина — «Подражание итальянскому»). «Песни западных славян» — случай ярчайший — реконструированы Пушкиным «сквозь» обработку француза-романтика П. Мериме. Цикл подражаний Корану опирается на две русских и несколько западноевропейских переводных версий. В конечной же перспективе «Подражания Корану» увидены сквозь ветхозаветную (а расширительно — всю ближневосточную) традицию. В свою очередь, малоазийская сакральная лирика — например, знаменитые излияния Ефрема Сирина — приходила к Пушкину через цепь опосредований — старославянских переводов.

Казалось бы: уж тут-то Пушкин бесконечно далек от принципов нынешнего перевода. Но — не будем торопиться с выводом.

Всмотримся в один из пушкинских опытов «вольного изложения» иноземной поэзии — стихотворение «Ворон к ворону летит». Основа его — народная шотландская баллада «Два ворона». И сюжетно и стилистически Пушкин держится близко к первоисточнику — до некоторого момента, с которого начинаются отступления. Какие именно?

В подлиннике не могло быть «чиста поля», на котором разворачивается действие у Пушкина (в оригинале — «зеленое поле»). Не могло в шотландском поэтическом ландшафте появиться откровенно русской «ракиты». А мертвый боец мог быть кем угодно: «воином», «рыцарем», на случай крайней переводческой решимости — «витязем» или «молодцем». Но у Пушкина он еще дерзостней — «богатырь». Да и «хозяйка молодая» в подлиннике просто «жена».

Сдвиги эти имеют единую причину. Раньше и больше всего Пушкин хотел передать н а р о д н о с т ь произведения, из которого он исходил. Он переключал балладу не просто из одной языковой стихии (шотландской) в другую (русскую). Захват материала шел куда шире: шотландский фольклор пресуществлялся в фольклор русский. Да и более того. Вся система национальных этических и эсте-

тических воззрений (то, что романтики любили именовать «духом» данного народа) переводилась в систему отечественную.

«Ракита» интересно прокомментирована Г. Гуковским в контексте русских поэтических исканий пушкинской эпохи. В ту пору, пишет Г. Гуковский, стиль поэзии стал «подчинен новой норме, новому закону, закону стиля данной культуры. И Сумароков, и Карамзин, и еще Жуковский писали стихи, не думая об этой среде, культурной атмосфере своего стиля. Они писали стихи по-русски так же, как французские поэты по-французски...» Теперь не то: «поэт хочет писать стихи не только от себя, но вместе с тем от *данной культуры*».

Далее, цитируя П. Катенина:

В той равнине холм высокий,
На холме ракитов куст,—

исследователь замечает: «Это — не просто деталь пейзажа, а слова и образы русского *народного склада*... «Ракитов» и «в той равнине» меняет все дело. Не о холме и кусте идет здесь речь, а о русской песне, о былине, русском чувстве природы, о любви к Руси — отечеству» (курсив всюду мой.— *М. Н.*)[1].

Могут возразить: вот потому-то пушкинские «чисто поле», «ракита», «богатырь», «хозяйка» нарушают шотландский «народный склад»... Несомненно, нарушают. Но для нас сейчас важно не упустить из виду самый масштаб переводческо-поэтической мысли у Пушкина.

Ибо Пушкин уже здесь, в сравнительно раннем своем опыте, мыслит не просто текстами, а культурами, за этими текстами лежащими. Говоря современным филологическим языком, Пушкин оперирует не единичным, замкнутым, самодовлеющим конкретным текстом, но всем культурным контекстом, в который произведение включено. Да, покамест поэт не освоил еще способов перевода из контекста в контекст. Да, попытка «ракитизации» свидетельствовала о молодости и переводческого гения Пушкина, и русского художественного перевода в целом. Но позже этот гений подарит нам оды Горация и Анакреона, репродукции А. Шенье, «Песни западных

---

[1] Г. Гуковский. Пушкин и русские романтики. Саратов, изд. СГУ, 1946, с. 208.

славян» и многое иное. И тогда выигрыш пушкинского «мышления культурами»,— или, по слову В. Виноградова, «мышления литературными стилями», понятыми как модель «разных эпох и разных сторон действительности» [1],— тогда выигрыш этот станет очевидным.

А для украинской пушкинианы эпизод с «ракитой» знаменателен вдвойне.

В 1830 году журнал «Вестник Европы» опубликовал первый перевод пушкинских стихов на украинский язык. Первопроходчиком оказался Л. Боровиковский, а стихотворением, которое он выбрал,— та самая баллада о двух воронах. И вот ошеломительный результат. Украинский поэт и переводчик пошел прямехонько по стопам русского классика!

В чистім полі кущ рокити —
Під кущем *козак* убитий...
А *козачка* жде милого,—
Не убитого, живого.

Когда-то Юлиан Тувим предлагал в шутку пустить оригинал по разноязычному кругу. То есть с первого перевода сделать второй, со второго третий и т. д. А потом — сличить текст «на входе» и «на выходе» этой литературной игры. На игру, на парадокс похоже совпадение стилистических подмен у Пушкина и Боровиковского.

Парадокс? Возможно. Однако парадоксы бывают поучительны. Ведь и украинская культура 30—40 годов напряженно стремилась воспринять, пережить, воссоздать средствами родного языка и стиля культуры иные — в их совокупности, в их «народном складе». Трудные поиски Пушкина сродни его украинскому переводчику.

Не приходится говорить о том, насколько неравны были их творческие возможности: ни по индивидуальному дарованию, ни по ситуации, в которой существовали тогдашние литературы, русская и украинская. Довольно долго переводчики-украинцы ограничивали свой выбор лишь такими стихами Пушкина, какие осеняла «тень украинских черешен». Или, по меньшей мере, испытанная кровля деревенской тематики. Подобными стихами были «Казак», «Зимний вечер», «Полтава» (полностью либо фрагменты),

---

[1] В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., Гослитиздат, 1941, с. 484.

«Песнь о вещем Олеге». Впрочем, даже «Зимний вечер» у Боровиковского претерпевал серьезные изменения.

Чи підслухуєш, як свище,
Виє вітер і шумить,
Чи як дзигою на днищі
Веретенечко дзижчить? —

спрашивает няню лирический герой переводной версии. Кажется, будто от Боровиковского здесь — лишь усиленная «народно-языковая конкретизация»[1]. Однако пушкинский повествователь знает «бурю», персонаж Боровиковского — «вітер». Первый рефлектирует шумы стихии через абстрактные существительные. Свисты вьюги для него — «завыванье». Звуки прялки — «жужжанье». Для второго мир «глаголет» прямо, не опосредованно, вблизи, во всей подробной и точной своей бытийственности. И няня не «утомлена» (назывная эмоция, чуждая крестьянскому фольклору). Она привычно «прислушивается» ко вьюге за окном...

Пушкинский герой соприсутствует няне. Стоит гостем в ее эпическом мире веретена, соломенной крыши, завьюженного окошка, заморской синицы или девушки, идущей по воду. Они все живут в одном измерении, он — в другом. Герой Боровиковского обитает внутри эпоса; в культурологическом смысле он с няней «одномирен».

Но разве не ту же отстраненность «пришлеца» будет преодолевать сам Пушкин? Разве не станет и он пробиваться из чужеродного культурного космоса к западнославянскому, античному, арабскому миру — сквозь тексты-посредники?

Так проясняется первый из пушкинских парадоксов.

Пушкин мог использовать промежуточные тексты, поскольку через них умел видеть «бездну пространства» тех эпох, тех национальных культур, которые хотел воссоздать. В подобных обстоятельствах он брал на себя работу реконструктора, реставратора. Но Пушкин принципиально не мог бы опереться на злосчастный подстрочник, поскольку он есть т е к с т б е з к о н т е к с т а. Подстрочник «алгебраизирует» переводимое произведение, начисто отторгает его от «гармонии» материнской культуры, от глубинных ассоциаций, как эстетических, так и философских. «Звуки умертвив, музыку я разъял, как труп» — наилуч-

---

[1] П. Ф и л и п о в и ч. Пушкин в українській літературі. В кн.: А. П у ш к і н. Вибрані твори. Х.— К., Книгоспілка, 1930, с. VI.

шая формула перевода с подстрочника. Сальеризма Пушкин не исповедовал никогда.

Начальная школа, пройденная украинскими переводчиками из Пушкина, тоже стала наукой переводить не голый, сухо-понятийный текст, а текст внутри «культурной атмосферы» (Г. Гуковский), внутри целостного мироощущения. Парадоксальным образом качество это утверждало себя даже и там, где перепад «атмосфер», перевод из культуры в культуру вел на первых порах к растворению «чужого» в «своем».

С позиций сегодняшней теории перевода «ракита» и «хозяйка» приемлемы столь же мало, сколько «козак» или «мати сина вигоняла до Орди» (вместо «синицы», которая «тихо за морем жила», пер. Л. Боровиковского). Но не надо выплескивать с водой ребенка. Неприемлемо конкретное переводческое решение отнюдь не общая установка: переводить фольклор — фольклором. То же и с узостью тематического или стилевого регистра у ранних переводчиков Пушкина. Кто спорит: конечно, это не достоинство. Но явление исторически неизбежное, а позже преодоленное. Во всяком случае, оно было честнее мнимой «универсальности», легкодоступной «широты» ремесленников от перевода. Той «широты», что готова браться за любые тексты из любых историко-культурных пластов, уверенно полагая, будто механическая замена слов оригинала словами родного языка уже обеспечивает абсолютную переводимость, всепонимание.

«Мы рассматриваем иллюзию всепонимания,— пишет современный ученый, как смертельную угрозу для гуманитарной мысли, которая всегда есть понимание «поверх барьеров» непонимания. Чтобы по-настоящему ощутить даже самый «близкий» предмет, необходимо на него натолкнуться и пережить сопротивление его непроницаемости; вполне проницаема только пустота»[1].

Именно плоская всеядность, привязка не к контексту, а к тексту (предпочтительнее — к б у к в е текста) измельчила многие более поздние украинские версии Пушкина. Ранние переводчики ставили и решали (когда удачно, когда нет) целостную проблему. Их последователи нередко довольствовались тем, что тасовали слова.

---

[1] С. А в е р и н ц е в. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность». «Вопросы литературы», 1971, № 8, с. 44.

Отсюда намечается прямой выход в современность — к сегодняшним заботам переводчиков Пушкина.

Этот современный Пушкин на языках народов СССР попросту отменяет вопрос: нужен ли подстрочник? Ответ может быть лишь категорический: нет, не нужен! В наше время и в нашей стране пушкинские переводы — образец той идеальной ситуации, когда «информативное» содержание оригинала заранее и поголовно всем известно. Ведь во всех республиках всякий стихолюб способен теперь прочесть Пушкина по-русски. Сказанное особенно справедливо для республик славянских — Украины и Белоруссии. По существу, ни на Украине, ни в Белоруссии, ни вообще в СССР так называемые «ознакомительные переводы» из Пушкина не имеют нынче элементарного практического резона. Излагать пушкинские сюжеты, давать «подтекстовку» к пушкинским строкам стало просто не нужно.

Я сказала: идеальная ситуация. Пожалуй, не для всякого переводящего она идеальна. Ведь сегодня переводчик Пушкина поставлен перед жестким условием. Либо он создаст трактовку если не конгениальную (она — удел редких мастеров), то, во всяком случае, к конгениальности приближающуюся,— а такое сделать трудно: как-никак Пушкин!.. Либо предложит суррогат, — а таковому вообще незачем появляться.

«Не без волнения раскрываешь том за томом нового собрания сочинений Пушкина в переводах современных украинских поэтов и писателей,— откликался на четырехтомник 1955 года Ник. Ушаков, поэт-киевлянин, сам много потрудившийся в области русско-украинских культурных связей.— Разыскиваешь места, которые полюбил с юношеских лет. Как звучат они на другом, тоже близком тебе языке? Выдержит ли перевод... проверку великим подлинником?»[1]

Многие — выдерживают.

Прийшли жовтневі дні — поволі гай скидає
Останнє листячко з оголених гілок;
Дихнуло холодом — дорога промерзає.
За млин іще біжить не скований струмок,
Але ставок застиг; сусід мій поспішає
На влови у поля чи у близький гайок.

---

[1] Н и к. У ш а к о в. Возвращаемый долг. В кн.: Н и к. У ш а к о в. Состязание в поэзии. К., «Дніпро», 1969, с. 141.

Від цих бучних розваг терплять озимі ниви
І будять чавганням собаки ліс сонливий...

Зажурлива пора! Очей зачарування!..

Щоосені завжди я розцвітаю знов;
Для мене корисний міцний російський холод;
До звичок життьових знов чується любов:
Зліта по черзі сон, іде по черзі голод;
І легко й радісно у серці грає кров,
Бажання знов киплять — зі мною щастя поряд,
Я сповнений життя — такий мій організм
(Даруйте вже мені цей зайвий прозаїзм).

(Перевод П. Дорошко)

Була пора: наш праздник молодий
Сіяв, шумів, трояндами квітчався,
І дзенькіт чаш у звук пісень вплітався,
І здружено сидів наш гурт тісний.
Тоді, в душі невігласи недбайні,
Жили простіш і легше ми усі,
Пили за наші сподівання сяйні,
За молодість в її ясній красі.

(Перевод М. Бажана)

Наконец, «Евгений Онегин» в передаче М. Рыльского — этот удивительный синтез алгебры и гармонии переводческого искусства. Вещь, которую хочется определить теми же словами, какими охарактеризована музыка Моцарта:

Какая глубина!
Какая смелость и какая стройность!

Вот строфа,— она, быть может, наиболее красноречиво показывает, «какая смелость» доступна переводчику-виртуозу, овладевшему не только тонкостями данного текста, но и всей пушкинской идейно-стилевой системой:

О весно, весно! Час любові!
Який мене несеш ти сум,
І млосне хвилювання крові,
І хвилювання млосних дум!
З яким тяжким замилуванням
Я упиваюся диханням
Солодковійної весни
Серед сільскої тишини!

Об этой строфе русский ее автор мог бы сказать (перефразируя В. Жуковского): тут «почти все иное...— и все, однако, мое».

Недаром именно ее так любил приводить в поучение молодым нашим переводчикам покойный Ник. Ушаков.

Означают ли примеры,— а число их нетрудно умножить,— будто «проблема подстрочника» для переводчиков-пушкинистов Украины снята с повестки дня? Увы! — не означает. Как ни парадоксально, подстрочники к Пушкину досуществовали до наших дней в виде... серых и слабых переводов. Я уже говорила: подобные переводы не имеют сейчас ни малейшего оправдания, ни историко-литературного, ни утилитарно-читательского. Только вот беда: в печать они втираются и без оправданий. Эти-то худо-переводы и берут на себя — в современных условиях, при высокоразвитом переводческом методе — неприглядную роль «подстрочника», взамен полноценного произведения.

* * *

С долей условности можно сказать, что переводчиков Пушкина на сегодняшнем этапе волнуют две проблемы: вопрос о пушкинской «классичности» и пушкинской «современности». Меньше всего речь идет о противопоставлении,— я лишь пытаюсь очертить два комплекса проблем.

Что Пушкин — классик, не сомневается никто. Для теории и практики художественного перевода важно из декларации и тривиальности превратить этот тезис в рабочий инструмент. Вскрыть внутреннюю динамику, диалектичность этого якобы спокойного, академического утверждения.

Сейчас Пушкин переводится в республиках Союза, уже накопивших богатые ресурсы: лингвистические, стилевые, литературные, общекультурные. Сегодня у нас нет такой республики, которая обращается к Пушкину, будучи сама на ранней стадии собственного литературного развития. Но так было не всегда. И отнюдь не всегда переводчики могли позволить себе роскошь: трактовать «классичность» Пушкина как некую данность, бесстрастную художественную категорию, которую им надлежит «просто» сохранить. Классичность приходилось не сохранять, а добывать — из запасников родной культуры; строить заново — из потенциальных возможностей родного слова.

Размышляя над схожей ситуацией в литовском поэтическом переводе, А. Венцлова напоминал: «В буржуазной Литве у наших поэтов не было необходимых условий для

плодотворной работы над переводами крупнейших произведений мировой литературы...» Пушкинский язык «вобрал в себя обширный поэтический словарь, уже созданный к тому времени русской поэзией». Литературное же наследство, каким располагал переводчик-литовец, не «настолько богато, чтобы служить ему надежным подспорьем. Наша поэзия первой половины XIX века была весьма ограничена как в тематическом отношении, так и в отношении поэтических средств»[1].

Е. Гребинка (1831) перевел пушкинской «закат дней» ядреной простонародной идиомой: «Його чорти у пеклі ждуть»,— очень потешно! Ан вовсе не потешно. «Что мог сказать тогдашнему поклоннику и ценителю «малороссийского слова» «закат дней», буде даже переводчик и нашел либо сочинил целиком соответствующее сочетание?»[2] Лишь в 1875 году Панас Мирный создаст в оригинальном своем романе («Хіба ревуть воли...») выражение «на крайнім порозі життя». Только в 1886 году Я. Щоголив сделает еще один шаг в этом направлении строками:

...як нікчемного мало
На *свій захід* вони зберегли.

И лишь в 1899 году М. Вороной вплотную приблизится к искомому образу, написав (опять-таки в оригинальном стихотворении):

...ти схилишся у горі,
Що марно вік минув на бенкеті гучнім
И ти на *заході життя*...

Не потешна — воистину драматична историко-культурная борьба переводчиков из советских республик за овладение пушкинской классичностью. Показательно сочувствие, художническое взаимопонимание, с каким А. Венцлова в цитированной статье ссылается на реплику своего украинского коллеги, М. Рыльского: «Главная трудность заключалась в том, что украинский язык, по историческим условиям, не выработал лексики для адекватной передачи целого ряда понятий, о которых речь идет, скажем, в описании «светской» жизни Онегина»[3]. Да и не только лек-

[1] Антанас Венцлова. Моя работа над Пушкиным. В сб. «Мастерство перевода». М., «Советский писатель», 1965, с. 290—292.

[2] П. Ф. Филипович. Указ. соч., с. VIII.

[3] М. Рыльский. Народная тропа. «Дружба народов», 1949, № 3, с. 133.

сикона светского. Не сложилось — «по историческим условиям» — той словесно-образной, строфической, жанровой системы, какая внутри русской традиции, внутри «школы Жуковского — Батюшкова — раннего Пушкина была доведена до такой степени совершенства и устойчивости, что поэзия целых десятилетий могла питаться ее формулами...»[1].

Вздохнуть над нелегкими путями усвоения пушкинской классики? Нет, «гений, парадоксов друг» располагает не к пассивным вздохам. Он учит иному.

Перечитаем следующие ламентации: «... язык-то сам по себе плоховат, грубенек, пахнет татарщиной. Что за *ы*? Что за *ш*, что за *щ*, *ший*, *щий*, *при*, *тры*?.. А писатели?» О каком языке, о чьих писателях ведет речь К. Батюшков в письме Н. Гнедичу (5 декабря 1811 г.)? О русском языке и русских писателях!.. А язык итальянский,— сравнивая его с «языком северного народа», с наречием, литературно и социально менее изощренным,— К. Батюшков превозносит так: «...язык, образованный великими писателями, мужами учеными, политиками глубокомысленными,— этот язык сделался способным принимать все виды и все формы».

Итак, отнюдь не русский язык, не родная словесность выступали для пушкинских современников эталоном классичности. То, что мы склонны порой принимать за готовую аксиому («Пушкин — классик»), завоевывалось в муках и ожесточенных литературных баталиях. Вырабатывалось не только самим поэтом, а и всей окружавшей его отечественной культурой.

Позиция Пушкина при этом противоположна сетованиям Батюшкова.

Батюшков, «сердясь» (по его же словам) на необработанность родного языка, на скудость русских поэтических «видов и форм», воспринимает культурную ситуацию статично. Он видит то, что е с т ь. Пушкин п р е д в и д и т то, что может и должно п о я в и т ь с я.

Мы любим цитировать гордое пушкинское заявление: «Все должно творить в этой России и в этом русском языке». Но «эта Россия» (т. е. родная национальная культура) не означает для Пушкина: эта з а с т ы в ш а я Россия. И «этот язык» не равносилен языку в рамках его сиюминутной

---

[1] Л. Г и н з б у р г. О лирике. М.— Л., «Советский писатель», 1964, с. 37.

данности. Еще на заре прошлого века Пушкин верил в безграничные возможности развития молодой русской литературы. В том числе — развития через художественный перевод. Поощряя П. Вяземского на переводы с французского, Пушкин не хуже Батюшкова понимал объективные сложности историко-культурного момента. Он знал, что литература в России еще не выработала языка психологической прозы. Можно ли тогда переводить психологическую прозу французскую? Нужно,— отвечает Пушкин. Нужно, ибо без «опыта, сына ошибок трудных» не растет и «просвещенья дух».

Драгоценность этого трезвого, но и смелого оптимизма для украинского перевода — несомненна.

Имеется, например, два украинских варианта пушкинского шедевра «Брожу ли я вдоль улиц шумных». Более ранний принадлежит Б. Гринченко, более поздний — М. Рыльскому. Стихотворение у Пушкина опирается во многом на ту поэтику, о какой пишет Л. Гинзбург. Это поэтика устойчивых лирических формул, в большинстве своем из актива современной лирики выпавших; по меньшей мере — подернутых стилистической патиной. «Юноши безумные», «предаюсь мечтам», «младенец милый», «мой век забвенный», «сойдем под вечны своды» и т. д.— весь этот набор формул, перифраз, эмблематических образов уже отступает в историю. Передавать его становится все трудней и трудней. Однако трудное всегда увлекает. Создавая новые, современные (по срокам своего появления) варианты, лучшие украинские переводчики стремятся как раз передать, а не утратить пушкинский «глагол времен», пушкинскую эмблематичность.

Вот версия Б. Гринченко:

Чи йду майданами гучними,
Чи входжу я у людний храм,
Чи бенкетую з молодими,
А впину все нема думкам.

Я думаю: пролинуть роки,
І всі, хоч як багато нас,
Всі в ями ляжемо глибокі —
І чийсь уже надходить час...

Й хоч одинаково, де тліти
Німому тілові в труні,
Та все б хотілося спочити
У краї рідному мені.

І край могили над труною
Хай молоде життя гуля
І сяють вічною красою
Байдужні небо і земля.

Стихи звучат сильно и стройно; синтаксис абсолютно естественный; понятийное содержание оригинала донесено с большой полнотой. Уже помину нет ситуации, похожей на «закат дней» у Е. Гребинки. Из «простецкого» регистра перевод бесповоротно вырвался.

Зато с «языком формул» дело обстоит неудовлетворительно. Они систематически пропадают.

«Сижу ль меж юношей безумных» превратилось в «пирую с молодыми». Информация вроде бы осталась та же, стиль получился совершенно иной. Пушкин видит смерть в сурово-патетическом облике «вечных сводов». Эти «вечные своды», поглощающие человеческую «забвенную» жизнь композиционно уравновешены в финале «вечной красой» природы. Вечность смерти противостоит вечности жизни. И одновременно — сливается с нею в круговороте бытия.

У Гринченко вместо сводов — «глубокие ямы». Кольцевой философский рефрен исчез. Стиль упростился.

За стихотворение берется М. Рыльский. Первейшая его цель — найти эквиваленты пушкинской поэтике именно в ее «классичности».

Чи серед *вулиць гомінливих*,
Чи в людний увійшовши храм,
Чи в колі *юнаків гульливих*,—
Я віддаюсь моїм думкам.

Я говорю: *кінець незримий*
Чатує кожного із нас,
І під *німе склепіння* всі ми
Зійдемо *в визначений час*...

. . . .

І там, де *надмогильні сходи*,
Хай молоде *життя кипить*
І цвіт *байдужої природи*
Красою вічною блищить!

Рыльский хотел перевести не «вообще» хорошего поэта, «всякого» хорошего поэта, но классика в полном смысле слова. Все развитие украинского слова, все кладовые стилистических и — беря шире — духовных богатств, раскрывшиеся со времени первых украинских переводческих проб, помогли ему в этом.

А теперь напомню о второй стороне успеха Рыльского: о личном чувстве ответственности. Уж коль называть Пушкина классиком, так опираясь не только на мастерство о р и г и н а л а, но и на мастерство п е р е в о д а.

Пушкин бесстрашно вводил в свои стихи глагольную рифму. Внешне он мотивировал свой шаг бедностью традиционного рифменного фонда («и так мы голы»), нуждами замысловатой октавной строфы («мне рифмы нужны»). По сути же амнистия глагольным рифмам предпринималась из других, новаторских соображений. Рушились искусственные перегородки, отделявшие рифмы «всегда хорошие» от рифм «всегда плохих». Демократизировался словарь. Не зря глагольные рифмы Пушкин рассматривал как «солдат», художественная мощь которых обнаруживается лишь внутри идейной структуры произведения — в «строю».

Когда же бросаешь взгляд на иные переводы из Пушкина (в том числе, к сожалению, и сегодняшние), то возникает странное ощущение. Будто переводы эти едва ли не целиком построены на глагольной рифме, но по другой, простейшей причине: прочими типами рифмовки переводчик не владеет. И выстраиваются вдоль по страницам пушкинских изданий унылые горе-рифмы:

«спокушав» — «зневажав»,
«змарнував» — «знав»,
«знаю» — «проклинаю»,
«німіє» — «кам'яніє»,
«здавався» — «утішався».

И так далее, пока не исчерпается вся глагольная парадигма. Пушкин трунил над собой, что-де «из мелкой сволочи вербует рать». Однако, повторяясь из перевода в перевод, бедные рифмы, скудные созвучья, неуклюже втиснутые слова грозят превратиться в сволочь крупную.

Пушкин ли это? Можно ли при подобных обстоятельствах ощутить пушкинскую классичность?

Иные идут дальше. Недостанет рифм глагольных? — перевод запестреет рифмами, выступающими под стыдливым псевдонимом корневых:

«буття» — «солов'я»,
«приємний» — «геній»,
«негречні» — «словечка».

После этаких новаций удивишься ли рифме типа: «невигасним» — «прекрасне», «свободу» — «природі» («Демон», пер. Д. Чередниченко)? На фоне предшественниц она покажется образцом благозвучия и полносмыслия.

Сам Пушкин задорно приглашал:

Давай мне мысль какую хочешь:
Ее с конца я завострю,
Летучей рифмой оперю...

Стоит ли переводчикам делать рифму не летучей — ползучей, тупя острую пушкинскую мысль?..

Вопрос о «классичности» переводов из Пушкина не случайно стал таким злободневным именно сейчас. Возросла стилевая культура отечественных произведений на языках народов СССР. Читатель привык к тому, что стиховая техника перестала затруднять авторов; что современный стих и впрямь разовьет «мысль, какую хочешь»,— были бы мысли. И если, раскрыв переводного Пушкина, республиканский читатель встретится с топорными строками, кому он не поверит? Конечно, не Пушкину, а пушкинскому переводчику.

Подобное недоверие должно радовать. Оно доказывает — пусть способом от противного,— как далеко шагнул наш перевод, наша культура, уровень требований нашей аудитории.

* * *

Не менее сложные задачи встают и в связи с «современностью» Пушкина.

Называть великих современными общепринято. И в обычные годы, и тем паче в годы юбилейные. Появилось множество современников. Шекспир — наш современник. Сервантес — наш современник. И, понятное дело, Пушкин — наш современник. В большом общекультурном масштабе это, наверное, справедливо. Но лучше и эту фразу превращать из беглой декларации в рабочий принцип перевода.

За невозможностью исчерпать свод вопросов, относящихся к «современности» Пушкина, остановлюсь подробней на одном из них.

Последнее время в пушкинистике по-новому остро встает такая проблема, как л е й т м о т и в н о с т ь поэзии Пушкина. Вещи, самые различные по жанру, по изображаемой

эпохе, по «высоте» стиля, пронизывает и объединяет огромная сила идейного взаимопритяжения. Из их совокупности рождается единый контекст — Пушкин.

Советскому переводу лейтмотивность знакома хорошо: на материале современной прозы, современной поэзии. Не постигнув содержательной, философской природы лейтмотива, мы не имели бы достойных переводов Кобо Абэ и Курта Воннегута, Луи Арагона и Т. С. Элиота (нарочно беру имена, далекие друг от друга и в национальном, и в идеологическом культур-пространстве). Имеется в виду стиль, зиждущийся на симфонической композиции, на сквозных образных и словесных формулах, которые, повторяясь, обрастают новым содержанием.

Начиная с переводческих экспериментов И. Кашкина и его учеников (проза), Б. Пастернака (поэзия), проблему лейтмотивности у нас не только ставили, а и успешно решали.

Это — знакомое. Но когда переводчик обращается к Пушкину, проблема заостряется. Пушкинскую созвучность нынешним художественным исканиям переводящий обязан не постулировать, а разглядеть и претворить конкретно, во плоти слова. Кстати сказать, здесь ученому особенно ценны находки практиков, а переводчику-практику жизненно необходимы наблюдения и выводы пушкиноведов.

Так, в серии недавних статей В. Непомнящего подчеркивается: пушкинская поэзия, драматургия, проза вся соткана из бесконечного переплетения лейтмотивов. Функцию смысловой «загадки» и постепенной лейтмотивной «отгадки» может взять на себя место действия. Скажем, площадь — в «Медном всаднике», в «Капитанской дочке», отрывке про опричника. Не вдруг, но неуклонно, переходя из жанра в жанр, из века в век, она начинает нами осмысляться как символ крайнего испытания души героя; как точка пересечения с судьбой... Или ситуация. Лейтмотив «пира как преддверия гибели» вихрем прокатывается по всему творческому миру Пушкина, увлекая за собой и Клеопатру, и Моцарта, и Дубровского, и Вальсингама, и Пугачева... Ключевым может быть и предмет. Вспомним зеркальце — под подушкой у Татьяны, в светлице Маши Мироновой, в сказочных пушкинских царствах. Зеркальце призвано «докладывать всю правду» мятущимся пушкинским персонажам.

Системой зеркал — образных, словесных, предметных, ситуативных, композиционных — предстает вся поэтика Пушкина[1].

Что это значит для перевода?

Каждому из нас памятны знаменитые строки из пролога к «Медному всаднику»:

Природой здесь нам суждено
В Европу прорубить окно...

Но все ли мы обратили внимание на то, что «прорубленное окно» — образ не однократный и не односмысловой, а лейтмотивный? У него есть двойник... где бы мы думали? В сказке о царе Салтане. Выбираясь из бочки на остров Буян, царевич Гвидон молвит:

Как бы здесь на двор окошко
Нам проделать?..

Сходство подчеркнуто аналогичной конструкцией: «здесь — нам — прорубить (проделать) — окно (окошко) — в Европу (на двор)». И в этом насмешливом сходстве сфокусирована разница между миром державным — и эпическим; патетичным — и бытовым; разница между реальностью Петербурга — и «русской Утопией» (В. Непомнящий) острова Буяна.

Пушкинская поэма амбивалентна. Она построена в равной степени на утверждении и на отрицании. На теме прекрасной столицы и на теме жестокой империи. Выявить всю сложность историко-философского звучания, свойственную мотиву государственности у Пушкина, помогает перекличка с простодушной сказкой. Государство Гвидона безоблачно, приветливо, наивно. Как раз потому оно способно располагаться только вне истории. Империя Петра прочно вписана в исторические анналы. Как раз потому «русской Утопией» она стать не может.

Пропади в украинском переводе этот лейтмотив — и до читателя не дошло бы сложное движение пушкинской идеи. К счастью, несмотря на то что поэму и сказку воссоздавали разные переводчики (соответственно, М. Рыльский и Б. Петрушевский), перекличку сберечь удалось:

---

[1] См. об этом подробнее: В. Непомнящий. Наименее понятый жанр. «Театр», 1974, № 6.

Тут от природы *нам* дано
В Европу *вирубать вікно*...

«Як би,— каже,— люба ненько,
Тут зробити нам вікно?..»

Сквозной системой лейтмотивов Пушкин задолго предвосхищает поэтику нашего времени. И сколько бы переводчиков ни участвовало в коллективном труде над Пушкиным (понятно, что число их в любом издании будет велико), все равно они должны эту единую систему учитывать. Должны координировать свои усилия, чтобы у читателя было ощущение целостного пушкинского стиля. Диалектически сопряженной и стройной картины пушкинского мира.

Суровое требование? Безусловно. Такова практическая, творческая сторона постулата о современности Пушкина.

Зато и открытия здесь ждут недюжинные.

Сегодня внутренняя взаимосвязь пушкинских «метельных», «дорожных» стихов — непреложно установленный факт. На цитатном рефрене «Мчатся тучи, вьются тучи», на зрительном рефрене вьюги была построена недавняя постановка пьесы Ю. Свирина «Болдинская осень» в Ленинградском академическом театре драмы им. А. С. Пушкина[1]. О громадной содержательной роли метельного мотива писали Д. Благой, Б. Городецкий, В. Непомнящий. Но еще в 1937 году, в юбилейном украинском издании, Павло Тычина сделал то же открытие — практически. Так сказать, явочным порядком.

Он перевел «Зимний вечер» и «Бесов» на одном лирическом дыхании, в едином стилевом ключе. Переводческий диптих открыл наличие музыкально-философского единства, циклической связи между оригиналами. Именно лейтмотивность поэтического мироощущения, именно «космический оркестр», в котором слиты образы самого Тычины, позволили украинскому лирику расслышать родственную перекличку у великого российского собрата.

И «буря» внутри пушкинского контекста, и «ветер» в кругу образов тычининских являются емкими символами. Причем символами, суть которых углубляется, варьируется, при-

[1] «В кружении осенних туч и бури возникают перед мысленным взором поэта картины прошлого, затейливо, своеобразно переплетаются они с образами его будущих произведений» (Н. Песочинская. И долго буду тем любезен я народу. «Театральная жизнь», 1970, № 1, с. 9).

обретает определенность в системе лейтмотивных повторов. Ветер у Тычины, отмечал А. Белецкий, «одна из основных нот, которая постепенно,— из книги в книгу,— становится для поэта обозначением духа социальной революции»[1]. «Буря», «вьюга», «метель» у Пушкина также одна из основных нот, хотя от года к году она исполняется противоположного смысла: социальной реакции, безвременья, исторического и духовного хаоса.

«Зимний вечер» можно попытаться интерпретировать в духе сельской идиллии (о подобных переводческих попытках говорилось выше). Но Тычина спроецировал «Зимний вечер» на «Бесов» — и грозный «космический оркестр» ворвался внутрь мнимой идилличности.

Песня про синицу, жужжанье веретена — это одна музыкальная линия, тема покоя, душевной ясности, устойчивого житейского уклада. А за окном звуковой антитезой гремят иные голоса — и не спрятаться под «кровлей обветшалой» от жестокого, бесовского, завихренного мира.

Буря небо криє млою,
Вихрить снігом до хотя;
То завиє звіриною,
То заплаче як дитя.

То у дах — соломокрилим
Шурхом шурхає одно,
То дорожнім запізнілим
Враз загримає в вікно.

Полифония «Зимнего вечера» у Тычины непосредственно переливается в «визг и вой» «Бесов». Оттого так старательно сбережены, а то и усилены глаголы звучания. Оттого же нередко там, где подлинник дает изображение, Тычина переключает его в звук.

1. Мутно небо, ночь мутна...
   Сніг летючий колив'яно
   Коливаючись мовчить...

2. Средь неведомых равнин...
   Від завихрених гудінь...

3. В мутной месяца игре...
   Під промісячений рев...

---

[1] А. И. Белецкий. Творчество Павла Тычины. В кн.: П. Тычина. Стихи. Госиздат Украины, 1927, с. 20.

Тычининская трактовка Пушкина очень и очень сродни пониманию М. Цветаевой («наитие стихий»)[1]. Любопытно, что и Цветаева — совершенно независимо от Тычины — соединила в своих французских переводах «Зимнюю дорогу» с «Бесами». То есть она также обнаружила цикличность, лейтмотивность пушкинской «метельной» лирики. Для обоих воссоздателей единство и полифонизм Пушкина — факт не второстепенный и не формальный, а глубоко содержательный. Сопряженность противоборствующих голосов трактуется как принцип лирической композиции, как выражение авторской философии.

Так мы глубже постигаем Пушкина-провидца, Пушкина-трагика. Так открывается нам в ракурсе художественного перевода идейно-эстетическая современность Пушкина.

* * *

Проспер Мериме в свое время подметил особую литературную ситуацию, в которой оказались его «Песни западных славян», возвращенные через перевод в исходную культуру: «Господин Пушкин перевел на русский язык некоторые из моих вещиц, и это можно сравнить с «Жиль Бласом», переведенным на испанский язык, или с «Письмами португальской монахини» в португальском переводе»[2].

Ныне уже пушкинские стихи, впитавшие в себя разнонациональные традиции, при переводе на языки народов СССР как бы возвращаются к своему истоку. Молдавские переводы «Цыган» и лирики кишиневского периода... Грузинские прочтения стихов Пушкина о Кавказе... «Восточный пестрый слог» в передаче наших мастеров из среднеазиатских республик... Наконец, Украина Пушкина, увиденная и осмысленная украинскими переводчиками в контексте родной культуры... Подобные возвращения таят в себе неожиданные сравнительно-типологические находки, увлекательные эстетические параллели. Удивления достойно то обстоятельство, что переводческий опыт в этом плане до сих пор не привлек серьезного интереса наших пушкинистов. Это, в сущности, теоретическая целина.

---

[1] Марина Цветаева. Мой Пушкин. М., «Советский писатель», 1967, с. 220.

[2] Проспер Мериме. Собрание сочинений в шести томах, т. 1. М., изд-во «Правда», 1963, с. 53.

Настало время и для разработки еще более крупного комплекса проблем. Имею в виду взаимодействие художественного перевода с развитием родных литератур. На материале поэзии Пушкина такое двустороннее обогащение особенно наглядно. Можно прямо утверждать: всякое значительное творение, появлявшееся и появляющееся в литературе данной республики, расширяет возможности пушкинского переводчика этой республики.

Ник. Ушаков, на статью которого я уже ссылалась, сказал в ней очень хорошо: «... успех современных переводчиков Пушкина — украинских поэтов — обусловлен трудами их предшественников. Думается, реалистическая точность пушкинского описания цыганского табора, естественность пушкинских интонаций могла бы отсутствовать в переводе Сосюры, если бы украинская поэзия не знала реалистической точности и естественности интонаций Шевченко...» (с. 143).

И впрямь, шевченковская «грунтовка» живописного полотна у В. Сосюры поразительна и плодотворна.

Т. Шевченко, «Ведьма»

Коло осіннього Миколи
Обідрані, трохи не голі,
Бендерським шляхом уночі
Ішли цигани. А йдучи,—
Звичайне, вольниє — співали...

«Цыганы», перевод В. Сосюры

Цигани табором гучним
По Бесарабії кочують,
Вони на березі річнім
У шатрах подраних ночують.
Як вільний спів, ночівля їх
І мирний сон під небесами...

Философская лирика Пушкина была бы невоспроизводима по-украински без опыта И. Франко. Маленькие трагедии — без «Каменного властелина» Л. Украинки. Не следует думать, будто подготовка ограничивалась украинской классикой. Философские медитации И. Муратова, Л. Первомайского, В. Мысыка; острая публицистичность П. Воронько или Д. Павлычко; разнокультурный «протеизм» М. Бажана — все ресурсы новейшей украинской поэзии тоже вливаются в стилевой арсенал украинского перевода. И если никогда не переводивший Пушкина П. Загребельный создал за последние годы серию романов из жизни древней Руси, можно быть уверенным: стилистика этих романов так или иначе будет учтена при последующих украинских воссозданиях «Песни о вещем Олеге», «Русалки», «Бориса Годунова».

Тут мы подходим к последнему пункту. На нынешнем

этапе едва ли не во всех союзных республиках уже не только переводят Пушкина, но и перепереводят. Накоплено как минимум по нескольку параллельных переводческих вариантов значительнейших пушкинских вещей. Не пора ли предпринять сводное издание подобных переводов, «состязающихся» между собой как в диахронном плане, так и в синхронном? Помимо версий широкоизвестных, провести розыски нового материала? Мы можем натолкнуться не на одни лишь малознакомые либо полузабытые тексты, но и на свежие имена, остававшиеся почему-либо вне нашего внимания.

Один пример. Пушкинский «Анчар» квалифицированно и достойно переведен П. Филиповичем.

В пустелі вбогій і скупій,
Де спокою піски налиті,
Анчар, мов грізний вартовий,
Стоїть один на цілім світі...

Отрута капає з кори
Від спеки денною порою,
Коли ж надходять вечори,
Стає прозрачною смолою.

В архиве Литературного института им. А. М. Горького хранится другой перевод «Анчара», выполненный для вступительного конкурса Л. Гребинкой[1]. Перевод не публиковался, хотя его самостоятельность, точность, стилевой вкус и такт дают ему полное право на публикацию.

Серед розпалених рівнин
В пустині бляклій і заклятій,
Анчар, у всесвіті один,
Стоїть на невблаганній чаті.

Пожерта спрагою земля
Його в день гніву породила
І мертве листя та гілля
І корінь трутою впоїла.

Смертельний сік тече з кори,
Розтанувши в південну пору,
А в прохолодні вечори
Він стигне у смолу прозору...

---

[1] ЦГАЛИ, фонд № 632, опись № I, ед. хран. 1394, листы 1—2. Там же сберегаются переводы стихов «Демон» и «Чернь».

Надо отметить, что на Украине начало уже положено. В серии «Жемчужины мировой лирики» Пушкин вышел именно так: с параллельными переводными версиями, которые помещены в примечаниях[1]. Но, во-первых, количество их недостаточно; во-вторых, никакой хронологической дисциплины в их отборе нет; в-третьих, отсутствует самомалейший критический комментарий.

Издать Пушкина в разных переводах необходимо не столько даже из пиетета перед историей (хотя пиетет перед историей — вещь далеко не лишняя), сколько для раскрытия сегодняшних достижений и задач. Л. Мкртчян обоснованно утверждал в докладе на III Всесоюзном совещании переводчиков (1970): сегодня понятия переводимости и непереводимости приобрели для советской школы перевода иной смысл. Непереводимость означает не отсутствие возможностей, не отказ от полнокровного воссоздания оригинала, не капитуляцию, а, наоборот, появление стилевых возможностей все новых и новых, потребность в переводах многих и разных.

* * *

У Пушкина есть немало статей, стихов, заметок, маргиналий, непосредственно относящихся к переводческому искусству. Есть и поэтический фрагмент, на первый взгляд к переводу касательства не имеющий:

О сколько нам открытий чудных
Готовят просвещенья дух,
И опыт, сын ошибок трудных,
И гений, парадоксов друг...

Между тем в пушкинских строках содержится целая программа, которую поэт словно бы предлагает современному переводчику.

Пушкин указывает, что художественные открытия всегда подготавливаются развитием родной и общечеловеческой культуры, «духом просвещенья». Эстетически не освоенное сегодня будет непременно освоено завтра. Пушкин убеждает нас в том, что «ошибки трудные» в искусстве не бесплодны: они закладывают фундамент будущего уверенного мастерства — «опыта». Наконец, Пушкин призывает не бояться

---

[1] Олександр Пушкин. Лирика. К., «Дніпро», 1969.

художественного экспериментаторства и риска, не идти торными тропами, не уклоняться ото всего неожиданного, свежего и смелого.

Разве не актуальна эта пушкинская методология творчества для сегодняшнего переводчика Пушкина?

Никогда Пушкин не воспринимал отечественную культуру как статику. Он постоянно ощущал ее в динамике, в процессе становления, роста, обогащения. Убежденно и и радостно ожидал он от нее «открытий чудных», веровал в ее творческий «гений», не пугался «парадоксов» ее исторического пути.

Потому-то и продолжается могучее воздействие Пушкина на нашу духовную жизнь. А процесс перевода Пушкина на языки народов СССР и процесс развития наших многоязычных культур неотделимы один от другого.

С. Иванов

(Ленинград)

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» НА ЯЗЫКАХ НАРОДОВ СРЕДНЕЙ АЗИИ

Тот факт, что «Евгений Онегин» уже переведен на языки народов Средней Азии, сам по себе — большое достижение. Но, как известно, всякое достижение порождает новые проблемы. Необходимо критически осмыслить сделанное, чтобы ясно представить себе пути возможного совершенствования переводов.

Анализ перевода «Евгения Онегина» на пять языков (узбекский, казахский, туркменский, киргизский, таджикский)[1] — задача необъятная и непосильная для одного человека. Поэтому следует выделить то главное, что, хотя бы в первом приближении, позволило бы подступить к рассмотрению переводов «Евгения Онегина» на языки народов Средней Азии и Казахстана. Этим главным представляется проблема художественного истолкования текста оригинала в свете сопоставительной поэтики.

Художественное воссоздание литературного произведения в переводе по отношению к тексту оригинала должно являться художественным его истолкованием, то есть интерпретацией содержания и художественной структуры в их единстве.

То, что в переводе произведение должно быть воссоздано в единстве содержания и формы,— общеизвестная истина, но акцентирование вопроса о переводе как о художествен-

[1] См. переводы «Евгения Онегина» — узбекский М. Айбека (Ташкент, 1959), казахский И. Джансугурова (Алма-Ата, 1939), туркменский М. Сеидова и А. Ковусова (Ашхабад, 1974), киргизский Э. Турсунова (Фрунзе, 1974), таджикский М. Фархата (Душанбе, 1974).

ном истолковании текста имеет в виду и некоторые дополнительные обстоятельства. Художественное истолкование текста должно основываться на определенных принципах, о которых читатель может и не догадываться, но принципам этим обязательно надлежит быть, и основу их должно составлять глубокое проникновение в сопоставительную поэтику языка подлинника и языка перевода и четкое понимание различий между двумя поэтиками. Художественное истолкование поэтического текста в переводе на основе знания сопоставительной поэтики представляется единственно возможным принципом переводческого решения на современном уровне теории и практики перевода. При этом имеется в виду не столько воспроизведение строфики и характера рифм, сколько стремление к сознательной интерпретации на языке перевода внутренней структуры поэтического оригинала, системы его образов и выразительных средств.

Безмерны трудности перевода «Евгения Онегина». Сложная гармония «простых слов» и иносказаний, своеобразие стиля «свободного романа», высокохудожественная полифония лирического, иронического и публицистического слоев, бесконечное разнообразие других художественных средств «Евгения Онегина» — все это ставит переводчика перед необходимостью принципиальных переводческих решений. Но у переводчиков «Евгения Онегина» на языки рассматриваемой группы есть и специфические трудности, определяющиеся различиями поэтических традиций и своеобразием поэтики этих языков. Не имея возможности осветить все эти трудности, отмечу лишь некоторые из них.

Если говорить о содержании «Евгения Онегина», то уже сама «незаданность» сюжета большого по объему произведения представляется необычной для читателей переводов «Евгения Онегина» на языки народов Средней Азии и Казахстана. Известно, что эпические произведения у этих народов часто создавались на традиционные сюжеты с уже заранее заданной содержательной коллизией («Лейли и Меджнун», «Фархад и Ширин» и т. п.).

Воспроизведение пейзажных зарисовок «Евгения Онегина» также выступает как самостоятельная и нелегкая для разрешения задача. В классической поэзии народов Средней Азии описания природы, основанные на индивидуальном ви́дении ее автором, в принципе отсутствуют. В ней есть абстрактные и обобщенные традиционные образы «горы

бедствий», «пустыни безумия», «карающей молнии», бескрайнего и бушующего моря и т. п., но нет конкретизированного «для данного случая» и творимого автором в данный момент своеобразного осознания природных явлений. Примечательно, например, что в ранней (20-е годы) лирике Айбека, выдающегося узбекского поэта и переводчика «Евгения Онегина» на узбекский язык, среди обильно представленных в ней описаний природы мы находим преимущественно лишь традиционные «мерцание звезд», «журчание ручейков» и т. д., но не индивидуально-лирическое восприятие природы.

Наконец, следует подчеркнуть и силу этикетных традиций классической поэзии народов Средней Азии — традиций, предписывавших автору при выборе образных и выразительных средств ориентироваться на «принятые» в литературе образы и средства их выражения, на нахождение «вечных» и «незыблемых» сущностей, предустановленных опытом данной литературы, и на варьирование их, а не на творческое воплощение описываемого в неведомые дотоле читателю художественные образы. Известно, что рефлексы подобной ориентации дают о себе знать и в современной поэзии.

С точки зрения сказанного любая наугад взятая строфа «Евгения Онегина» показывает, сколько сложных задач ставят перед переводчиком воссоздание содержания и попытка осмысления пушкинского текста в свете возможностей поэтики языка перевода.

Когда прибегнем мы под знамя
Благоразумной тишины,
Когда страстей угаснет пламя,
И нам становятся смешны
Их своевольство иль порывы
И запоздалые отзывы,—
Смиренные не без труда,
Мы любим слушать иногда
Страстей чужих язык мятежный,
И нам он сердце шевелит.
Так точно старый инвалид
Охотно клонит слух прилежный
Рассказам юных усачей,
Забытый в хижине своей [1].

(II, 18)

---

[1] Цитаты приводятся по изданию: А. С. Пушкин. Собрание сочинений в десяти томах, т. IV. М., Изд-во АН СССР, 1960.

В данной строфе есть реалии, которые при дословном переводе будут непонятны читателю. Например, слову «усач» есть прямые эквиваленты во всех интересующих нас языках, но слово это при дословном переводе не даст представления о том, что речь идет о молодом улане или гвардейце. Здесь есть и живая непринужденность речи, адресуемой читателю вне каких-либо канонов. Наконец, многие о б р а з ы этой строфы отмечены чертами остраненности, в принципе чуждой языкам перевода (об этом специально будет сказано далее): «знамя благоразумной тишины», «страстей чужих язык мятежный», «клонит слух прилежный».

Ниже рассматриваются те вопросы из области сопоставительной поэтики, которые представляются наиболее существенными для полноценного перевода «Евгения Онегина».

Предварительно — несколько замечаний о строфике и рифмах. «Техническая» культура классической поэзии на языках народов Средней Азии и Казахстана чрезвычайно высока, и потому воспроизведение внешней формы пушкинского стиха на этих языках не сопряжено с какими-либо особыми трудностями при наличии у переводчика достаточного профессионализма в версификации. Четырехстопный пушкинский ямб переведен на тюркские языки следующими силлабическими размерами: одиннадцатисложник (узбекский и туркменский переводы), девятисложник (киргизский перевод), восьмисложник (казахский перевод). Таджикский перевод выполнен 9—11-сложным размером с элементами традиционной квантитативной метрики.

Переводчики избрали такие размеры, которые, примерно соответствуя принципу равносложности, приближаются к размеру оригинала по своей «универсальности» в каждом данном языке, так как эти размеры, позволяя вместить в себя содержание пушкинских строк, дают вместе с тем максимальный эффект естественности звучания переводного текста.

Чрезвычайно значительным представляется опыт Айбека, переведшего «Евгения Онегина» на узбекский язык. В воссоздании строфики оригинала он придерживается принципа «строка в строку», за исключением тех случаев, когда это оказывалось невозможным в силу различий в грамматическом строе русского и узбекского языков

(ср., например, обратную последовательность основного и зависимого составов предложения). При этом большой поэтический талант переводчика позволил ему избежать тех отрицательных моментов, которые связываются с понятием буквализма[1]. Айбек, как правило, находит наиболее выразительные рифмы, точно воспроизводящие соответствующую специфику оригинала. Ср., например:

Они сошлись. Волна и камень,
Стихи и проза, лед и пламень...

Топиша қолдилар, худди тош, тўлқин,
Назм билан наср, муз ҳамда ёлқин...

(Они обрели друг друга — словно бы камень и волна,
Стихи и проза, лед и пламя...)

(II. 13)

И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей...
(Читатель ждет уж рифмы *розы*;
На, вот возьми ее скорей!)

Мана чарсиллайди изғирин совуқ,
Далалар бағрига сочди кумуш гул...
(Ўқувчи кутади бунга мувофиқ
Қофия; мана тез ола қол: булбул!)

(«Вот уже трещит лютый холод,
На лоно полей посыпались серебряные розы...)
(Читатель ждет соответствующей этому
Рифмы; вот возьми-ка ее: «соловей»!)

(IV, 42)

В других переводах встречаются не вполне точные рифмы: пейдам — шейтан (туркм., III, 13), жакшылап — чак (кирг., II, 18) и др.

Проблема художественного воссоздания текста включает в себя вопросы, связанные как с истолкованием содержания, так и с воспроизведением (то есть также истолкованием) образной структуры. В свою очередь, первая группа вопросов, то есть вопросы, касающиеся понимания переводчиком всех тонкостей текста и доведения их до читателя, содержит две более узкие проблемы: истолкование не вполне

---

[1] Перевод, выполненный Айбеком,— высокий образец искусства. В данной статье о нем говорится кратко. Подробнее см.: С. Н. Иванов. О переводах произведений Пушкина на узбекский язык. «Русская литература», 1973, № 3, стр. 97—104.

понятных мест оригинала[1] и вопрос о возможности или недопустимости скрытого комментирования оригинала в переводе с целью приближения содержания подлинника к читателю.

Вот один пример, показывающий, как важно принятие четких переводческих решений относительно тех мест оригинала, которые допускают неоднозначное понимание.

Причудницы большого света!
Всех прежде вас оставил он;
И правда то, что в наши лета
Довольно скучен высший тон...

(I, 42)

Что имеет в виду Пушкин, говоря «в наши лета»,— «наш возраст» или «наше время»? В рассматриваемых переводах это понято и воспроизведено по-разному: в туркменском, киргизском и казахском — «наш возраст», в таджикском — «наше время». Следовательно, в данном случае текст оригинала должен быть истолкован переводчиком, и притом доказательно. Одним из источников аргументированного истолкования здесь может стать другой отрывок из «Евгения Онегина»:

«Расскажи мне, няня,
Про ваши старые года:
Была ты влюблена тогда?»

И, полно, Таня! В эти лета
Мы не слыхали про любовь...

(III, 17—18)

Сопоставление слов «ваши старые года» и «в эти лета» позволяет думать, что речь здесь идет о «времени», а не о «возрасте», и это, в свою очередь, дает возможность полагать, что «наши лета» для Пушкина это — «наше время».

Чрезвычайно важен и другой «подвопрос» из области истолкования содержания — вопрос о скрытом комментировании, о частичной «расшифровке» текста оригинала для читателя[2]. Эта проблема имеет принципиальное зна-

[1] Этот этап очень существен при переводе, например, восточной классической поэзии на русский язык.

[2] Ср.: Л. З. Эйдлин. Перевод иероглифической поэзии. В кн. «Актуальные проблемы теории художественного перевода», т. II. М., 1967, с. 219—220.

чение. С одной стороны, текст должен быть воссоздан с возможной точностью и должен быть поэтически верен оригиналу. Это требование предполагает передачу в переводе лишь того, что есть в подлиннике. С другой стороны, при соблюдении максимальной верности оригиналу в переводе может получиться текст, в известной своей части непонятный для читателя, «закрытый» для него. При значительном количестве таких мест в переводе последний может быть неудобочитаемым, неясным без специальных, часто весьма пространных, комментариев. В этом случае нарушается принцип естественности звучания перевода, и требование равнозначности впечатления у читателя оригинала и у читателя перевода также не соблюдается. Для того чтобы не перегружать перевод отсылками и не создавать читателю излишних трудностей, возможно, по-видимому, иногда незаметное и тактичное комментирование оригинала в переводе. Вот некоторые примеры.

...Не мог он ямба от хорея,
Как мы ни бились, отличить.
(I, 7)

Нужно ли в переводе упоминать именно «ямб» и «хорей»? В таджикском, туркменском, казахском и киргизском переводах оставлены оба эти слова. Но, может быть, лучше сказать в данном случае, что Онегин не мог различать самые простые стихотворные размеры?

...но я привык
К его язвительному спору,
И к шутке, с желчью пополам,
И злости мрачных эпиграмм.
(I, 46)

Переводчики по-разному подходят к передаче «мрачных эпиграмм». В туркменском переводе это — «огненные эпиграммы» (с пояснениями к слову «эпиграммы»), в таджикском — «жуткие (устрашающие) рассказы», в киргизском — «насмешки». Можно различно оценивать эти замены, но и этот пример показывает, что проблема допустимости приближения текста подлинника к читателю существует.

...И ранний звон колоколов,
Предтеча утренних трудов,
Ее с постели подымает.
(VII, 43)

Почти во всех переводах вместо «колоколов» здесь получились «колокольчики», «бубенчики». При этом комментариев к данной строке нет, и читатель вынужден гадать, что же это за «бубенчики» будят Татьяну. Но, по-видимому, вполне допустимо сказать в переводе «звон *церковных* колоколов» (хотя слова «церковь» и нет в оригинале), чтобы дать читателю верное представление о действительности, отраженной в подлиннике.

Это — одна из очень важных проблем художественного перевода вообще. В подтверждение сказанного можно привести такие примеры из области «обратного» перевода, скажем, перевода узбекской классической поэзии на русский язык, когда отдельные образы или выражения при «линейном» их воспроизведении на русском языке остаются совершенно «закрытыми» для читателя. В одной из газелей Алишера Навои[1] говорится:

Фироқинг дўзахи ичра вужудум
Бўлубтур ўт нафаслар анда *дудум*.

(Мое тело — в преисподней разлуки с тобой,
Дым мой стал там огненным веянием.)

В данном случае в оригинале «дым мой» — это лишь наполовину выраженный традиционный для газелей образ «дымных стонов» или «дымных вздохов», то есть образ дыма, рождаемого огнем сердца, и переводчик вряд ли будет прав, если в переводе оставит просто «дым мой». Это совершенно непонятно русскому читателю, и правильнее будет несколько «раскрыть» это для читателя, то есть сказать что-то вроде «дым моих огненных стонов».

Вопросы истолкования содержания, сколь они ни важны, имеют для художественного воссоздания все же подсобное значение, так как они предваряют собственно художественное воспроизведение текста. На этом главном этапе — этапе художественного воплощения поэтического текста — определяющая роль принадлежит воспроизведению всей совокупности художественно-изобразительных средств и основной их части — образной структуры. Именно в характере образов и в самой их системе полнее всего отражаются особенности поэтики каждой литературы, и

[1] См.: Алишер Навоий. Хазойинул-маоний, т. IV. Тошкент, 1960, с. 405, газель № 400.

потому степень различия поэтик выступает как мера собственно поэтических затруднений переводчика.

При переводе с русского языка на языки народов Средней Азии большую и совершенно особую проблему составляет перевод остраненных образов. Как известно, образы такого характера широко распространены в современном русском языке, и истоки этой стихии восходят к пушкинской поэзии. Ю. Олеша очень проницательно подметил новаторство Пушкина в этой области, выделив у Пушкина «непостижимые для поэта той эпохи» строки:

Когда сюда, на этот гордый гроб
Пойдете кудри наклонять и плакать...
(IV, 355)

Ю. Олеша правильно определил эти прозрения Пушкина как «шаг поэта в иную, более позднюю поэтику»[1]. Образ, отмеченный Ю. Олешей, является вариацией другого образа у Пушкина, также из «Каменного гостя»:

Вы черные власы на мрамор бледный
Рассыплете...
(IV, 353)

Образы такого плана у Пушкина — усложнение той поэтики, которая уже определилась в его романтических поэмах,— поэтики резко остраненного эпитета. Ср. в «Бахчисарайском фонтане»:

К *послушным* крадется дверям...

...ханских жен
Роскошный наблюдает сон...

...но страх *прилежный*
Тревожит в нем и спящий дух.

Ее дрожащая рука
Коснулась *верного* замка...

Есть надпись: *едкими* годами
Еще не сгладилась она.
(III, 143—158)

Остраненные образы и эпитеты богато представлены и в «Евгении Онегине». Поэзии народов Средней Азии и Казахстана тропы подобного характера в общем несвойст-

---

[1] Ю. Олеша. Ни дня без строчки. М., «Советская Россия», 1965, с. 209.

венны. Естественно поэтому, что перевод их на эти языки сложен и требует определенных переводческих р е ш е н и й. Вот некоторые примеры:

В своей глуши мудрец пустынный...
(II, 4)

Туркм.:

Саз ишледи аклы бу чола ерде...
(Его ум исправно работал в этом пустынном месте...)

О б р а з здесь явно утрачен, а вместе с образом утеряно и «сгущение смысла». Более удачен таджикский вариант:

Оқили хилватнишин дар мулки худ...
(Уединенный мудрец в своих владениях...)

Здесь найден довольно точный эпитет («уединенный»), а словесное окружение («в своих владениях») позволило избежать опасности превращения Онегина в дервиша.

Гадает старость сквозь очки
У гробовой своей доски...
(V, 7)

Этот образ в таджикском переводе воссоздан почти дословно (правда, с утратой «очков»):

Дар канори тахтаи тобути худ
Қори пирон боз фолу куръа буд.
(На краю доски собственного гроба
Занятие старцев — гадание и ворожба.)

В туркменском переводе есть «приращение» образа, вряд ли обогащающее его:

Бир аягы гөрде, гарантга ялы,
Гөзлери әйнекли атярлар палы.
(Стоя одной ногой в могиле, словно чучело (!),
Гадают те, чьи глаза — в очках.)

В киргизском переводе оказались потерянными и образ и содержание:

Төлгө тартат көксөө картаң да
Карылыкты жерип жүрөгү.
(Ворожат старые и дряхлые,
И сердце их чуждается старости.)

И устарела старина,
И старым бредит новизна.
(I, 44)

Удачен киргизский перевод этого образа. Переводчику удалось полностью передать смысл, используя один из выразительнейших приемов национальной поэтики — редиф:

Эскирди го небак эски убак,
Чыгылбаган андан эмки убак.
(Давно уже устарело старое время,
Но не рассталось с ним новое время.)

Менее удачны туркменский (а), таджикский (б) и казахский (в) варианты:

а) Бир махал көнелип гиден китаплар,
Тәзе китапда-да шо көне затлар.
(Давно устарели книги,
А в новых книгах — все то же устаревшее.)

б) Кўҳнаю афсона шуд даври қадим,
Кўҳнаро нав мешуморад носалим.
(Стало древним и сказочным прежнее время,
И неправильно считать старое новым.)

в) Ескирди ески жөнге келмей
Турли шоқпыт барлыгында.
(Устарело старое и не пришло к новому
В разных проявлениях своей обветшалости.)

Ты в ослепительной надежде
Блаженство темное зовешь...
(III, 15)

Таджикский и туркменский переводы утратили яркую образность пушкинских эпитетов:

тадж.

Лекин аввал бо дили уммеднок
Мекунӣ ту даъвати кайфу хузур.
(Но прежде с сердцем, полным надежды,
Ты уповаешь на блаженство и радость.)

туркм.

...йөне сең таман
Хәзир велин улы, улы, эй аман.
(...и твои надежды
Теперь столь велики, о бедняжка...)

Киргизский переводчик попытался воссоздать эпитеты оригинала:

Жолтоо болду, атты көр үмүт,
Кел дейсиң ээ, керең жыргалды.
(Явилась помеха, и ты разметала слепые надежды,
«Приди!» — говоришь ты, взывая к глухому блаженству.)

Однако вряд ли здесь достигнуты точность и верность поэтическому образу, так как «надежда» получилась не «ослепительная», а «слепая», а «блаженство» — «глухое» (не в смысле «темное», а в значении «лишенное слуха»).

Уже этот беглый анализ показывает, что в сфере решения основной сложной задачи, с которой встречаются переводящие русскую поэзию на рассматриваемые языки,— трудности воспроизведения остраненных образов — есть и погрешности и удачи, но для того, чтобы индивидуальные поиски направить в русло обоснованных переводческих решений, необходимо сознательное внимание к проблемам сопоставительной поэтики. Удачи есть там, где переводчик идет на творческие преобразования и не следует за буквой оригинала. Известно, что в тюркских языках сравнительно мало имен прилагательных. Соответственно в тюркоязычной поэзии немного и эпитетов, выраженных именами прилагательными. Следовательно, при переводе с русского языка на тюркские языки остраненных образов, в особенности эпитетов, нужно сознательно — с пониманием различий в строе русского и тюркских языков и расхождений в языковой структуре поэтического образа — искать в языке перевода эквивалентные выразительные средства. Опыт замечательного узбекского поэта Усмана Насыра (1912—1952), переводившего «Бахчисарайский фонтан» и лермонтовского «Демона» на узбекский язык, являет нам пример очень оригинальных творческих замен эпитетов и остраненных образов глагольными формами[1]. Эпитет у него преобразуется в действие, и это оказывается как раз в духе тюркских языков с их необычайно разветвленной и гибкой системой глагольных форм.

Просмотр и анализ переводов «Евгения Онегина» на

---

[1] См.: С. Н. Иванов. О переводах произведений Пушкина на узбекский язык... с. 102—104.

тюркские языки убеждает, что самым сложным звеном работы оказалась для переводчиков передача неожиданной новизны поэтического образа, его «смещенности» относительно «правильного» прозаического языка, его неповторимости и «единственности».

Рассуждения, приведенные выше, и критическое осмысление перевода отдельных образов «Евгения Онегина» — не упрек переводчикам, а попытка приблизиться к принципиальным основам художественного истолкования поэтического текста. Аналогичную критику можно было бы обратить и к переводам восточной классики на русский язык: здесь ошибок и неудач в воспроизведении о б р а з о в не меньше, а может быть, и гораздо больше, нежели в тюркоязычных переводах «Евгения Онегина»[1]. И в этой области удач было бы больше, если бы переводчики вполне ясно представляли себе различия в поэтике языка оригинала и языка перевода. Если пытаться кратко охарактеризовать эти различия, то можно сказать, что в русской классической поэзии сравнительная простота содержания образов сочетается со стремлением к новизне и неповторимости выразительных языковых средств, тогда как в классической поэзии народов Средней Азии усложненное содержание образов выражается простыми речевыми средствами, неиндивидуализированным и автологичным языком, в принципе близким к прозаической речи. Вот пример образа из газели Навои, где усложненная парадоксальность содержания выражена простыми, «прозаическими» словами, без какой-либо металогичности и «смещенности» в самих словах, формирующих образ:

Кеча ноламдин уюмас эдилар олам эли,
Заъфдин эмди эшитмон ўзум этсам фарёд[2].
(Ночью от моих стенаний не могли заснуть люди всего мира,
А нынче я от слабости и сам не расслышу своих криков, если застенаю.)

[1] Говоря кстати, переводчику восточной классики на русский язык очень полезно для «отрезвления» читать переводы русской классики на восточные языки: именно таким образом лучше осознаешь все переключения в иную тональность, обилие натяжек, невнимание переводчика к вопросам поэтики.

[2] А л и ш е р Н а в о и й. Хазойинул-маоний, т. IV, с. 120, газель № 115.

Смысл всего того, что было сказано выше, сводится к формуле: «техника на службе поэзии». Разумеется, ничто не заменит переводчику таланта, но знание сопоставительной поэтики языка оригинала и языка перевода должно входить в арсенал специальных и технических знаний и умений переводчика, если он не хочет быть дилетантом. Пересоздание содержания и художественной структуры подлинника, то есть, иначе говоря, художественное истолкование оригинального поэтического текста, предполагает в качестве непременного слагаемого кропотливую, но истинно творческую работу по перевыражению одной поэтики в другую.

Е. Егорова

МАКСИМ РЫЛЬСКИЙ — ПЕРЕВОДЧИК ПУШКИНА

Рассказ о Рыльском как переводчике Пушкина я начну с обстоятельства, казалось бы малозначительного, с факта в биографии поэта забытого или полузабытого, но чрезвычайно характерного для всей творческой деятельности Рыльского в искусстве перевода.

Первое издание поэмы Пушкина «Медный всадник» в украинском переводе Рыльского появилось в 1930 году. А годом раньше, в 1929 году, вышел в свет в моем украинском переводе сборник рассказов Леонида Андреева. Перевод этот был моей первой беспомощной работой, редактировал его М. Рыльский[1]. Это была беспощадная правка, филигранная работа тонкого мастера. Переводчику, казалось, был преподан жестокий урок; но, как это ни странно, работа Рыльского не разоружала, не обескураживала, она учила зорко всматриваться в мир идей, образов и форм, заключенных в оригинале, учила вслушиваться в ритм произведения, искать творческого решения задачи, подчиняясь этому ритму. Что-то доброе, благожелательное было в самом почерке Рыльского, необыкновенно четком, как бы открытом.

В пору работы над переводами рассказов Леонида Андреева на рабочем столе Рыльского, несомненно, лежал перевод «Медного всадника», он занимал ум поэта, увлекал своей сложностью творческое его воображение. И все же признанный переводчик, автор вышедшего в 1927 году перевода эпопеи Адама Мицкевича «Пан Тадеуш», отложил свою работу, для того чтобы помочь начинающему.

---

[1] Андрeєв Л. Червоний сміх та інші оповідання. Переклала Л. Єгорова. За ред. М. Рильського. Харків, «Космос», 1929.

А сколько талантливых поэтов-переводчиков, украинских и русских, обязаны ему своим творческим ростом!

Рыльский придавал огромное значение делу издания переводной литературы и само искусство художественного перевода справедливо считал могучим средством обогащения и совершенствования родного языка. Неутомимый труженик, он редактировал переводы сочинений Пушкина, Мицкевича, Гоголя, Некрасова, Исаакяна, Словацкого и многих других.

Ни одно крупное украинское издание Пушкина не обошлось без его активного участия не только как переводчика, но и как редактора. Двухтомное юбилейное издание избранных произведений 1937 года и юбилейный однотомник 1949 года он редактировал совместно с П. Тычиной и Н. Терещенко, а в самом обширном четырехтомном собрании 1953 года был уже практически единоличным редактором всех переводов поэзии Пушкина.

Но Рыльский был и неутомимым пропагандистом украинской литературы, особенно украинской поэзии. Начиная с 1938—1939 гг. он был бессменным редактором русских изданий произведений Тараса Шевченко.

А. Дейч, соредактор Рыльского по многим русским изданиям украинских поэтов, показал мне однажды рукопись перевода одной из поэм Леси Украинки. Я видела пометы и замечания Рыльского. Помню, в одном месте поэт подчеркнул назойливо повторявшееся слово «коль» и на полях написал полушутя, полусердито:

Мне надоели эти «коль»,
Как в ране свеженькая соль!

И действительно, «свеженькой солью в ране» были для Рыльского ошибки, неточности, шероховатости. Случалось, он так правил перевод, что из редактора практически превращался в соавтора. Как фальшь в оркестре, ловил его слух малейшие нарушения в ритмомелодике переводов. Помню, как настойчиво отмечал он Асееву лишние слоги в двух строчках в общем превосходного перевода «Песни филаретов» Адама Мицкевича (Рыльский участвовал в редактировании не только украинских, но и русских изданий произведений великого польского поэта).

Наивно думать, что редактор может и должен все заметить и все раз навсегда исправить в переводе. Нет, конечно! Мера таланта редактора, его творческой роли опре-

деляется тем местом, какое его работа занимает в поступательном движении переводческого искусства. В этом смысле значение Рыльского, его организующая и направляющая роль в развитии искусства перевода, особенно украинского, огромны. Рукописи, правленные им, представляют, несомненно, значительный интерес для исследователя. Работа по их изучению едва начата. Так, в четвертом номере журнала «Всесвит» за 1973 год была опубликована небольшая статья Петра Новохацкого «Максим Рильський редагуэ переклад», в которой дан беглый анализ работы Рыльского над переводом первой части «Божественной комедии» Данте.

Надо продолжить эти исследования, потому что работа Рыльского над переводами — это подлинная школа редакторского мастерства.

Но главную ценность в творческом наследии Рыльского представляют, конечно, собственные его переводы. Виртуоз стиха, виртуоз украинской поэтической речи, он переводил «Слово о полку Игореве» и сербские эпические песни, Пушкина и Некрасова, Мицкевича и Словацкого, Корнеля и Расина, Мольера и Вольтера, Гюго и Ростана. Его перу принадлежат и переводы многих произведений советских поэтов: Тихонова, Исаковского, Купалы, Коласа, Чиковани, Табидзе, Исаакяна и других. Десятки тысяч стихотворных строк составили все эти переводы. Это был титанический труд, и А. Белецкий не напрасно расценил его как «великий подвиг поэта и гражданина»[1].

С особенной любовью Рыльский работал над переводами произведений Пушкина и Мицкевича. «Пан Тадеуш», «Евгений Онегин», «Медный всадник» — лучшие его создания, вершины его переводческого мастерства.

Из произведений Пушкина Рыльский кроме «Евгения Онегина» и «Медного всадника» перевел свыше пятидесяти стихотворений, поэму «Бахчисарайский фонтан»; «Сказку о попе и о работнике его Балде»; «Сказку о золотом петушке» и из драматических произведений сцену «Пир во время чумы»; в соавторстве с А. Малышко — поэму «Полтава»; в соавторстве с М. Бажаном — поэму «Анджело».

Главная отличительная черта Рыльского-переводчика — неустанный поиск гармонического решения творческой за-

---

[1] Білецький О. Творчість Максима Рильського. См. юбилейный сборник «Максимові Рильському». Київ, «Радянський письменник», 1960, с. 195.

дачи, стремление воссоздать весь мир идей и всю совокупность выразительных средств подлинника в их гармонической связи между собою, передать те признаки, те приметы, которые образуют индивидуальный стиль переводимого поэта, своеобычную его манеру.

Начнем с самого трудного, быть может, в работе Рыльского над Пушкиным — с романа «Евгений Онегин». Как удалось поэту в строгих рамках онегинской строфы воссоздать свободное течение романа, верность его подлиннику?

Вот строфа XV главы седьмой романа. Татьяна вечером идет полем к опустевшей усадьбе Онегина:

Был вечер. Небо меркло. Воды
Струились тихо. Жук жужжал.
Уж расходились хороводы;
Уж за рекой, дымясь, пылал
Огонь рыбачий. В поле чистом,
Луны при свете серебристом,
В свои мечты погружена,
Татьяна долго шла одна...
и т. д.

Эта же строфа в переводе Рыльского:

Був вечір. Небо меркло. Води
Струмились тихо. Хрущ гудів.
Уже замовкли хороводи;
Уже за річкою горів
Огонь рибальський. В полі чистім,
У сяйві місяця сриблистім,
Повита мріями, смутна,
Татьяна довго йшла одна.
Ішла, ішла. Перед собою
Вона зненацька бачить дім,
Село й діброву попід ним
І сад над світлою рікою.
Побачила — і серце в ній
Тривозі віддалось чудній.

Как легко и свободно ложится строка перевода на пушкинскую строку, как бережно воссоздан текст, интонации, само движение стиха, весь его ритмомелодический строй!

Но вот строфа XXXII главы шестой. Мертвый Ленский.

Недвижим он лежал, и странен
Был томный мир его чела . . .

В переводе читаем:

Недвижно він лежав. Таємна
Була печать його чола.
В грудях димилась рана темна,
І струмнем відти кров текла.
Ще тільки-но хвилину тому
В натхненні жив він молодому,
Ненависть відав і любов,
Цвіло життя, кипіла кров;
Тепер, як в домі спорожнілім,
Запала вічна тишина;
Сім'я роз'їхалась гучна,
Забито двері, вікна білим
Замазано. Усюди тьма.
Хазяйки і сліда нема.

Снова свободно текут стихи, снова звучны и чисты рифмы, эти жесткие и строгие в неизменном своем чередовании опоры онегинской строфы; но в образе мертвого Ленского появились легкие новые штрихи: эпитеты «рана темна» и «вічна тишина», вся строка о «шумной семье» и т. д. Едва уловимые, искусно вплетенные в художественную ткань, они возникли в переводе, главным образом, в трудном поиске полнозвучных рифм, необходимой свободы выражения, яркости образов, общей гармонии и цельности решения. Ради этой цели Рыльский всегда смело шел на «вольности», на небольшие отступления, не вторгаясь при этом грубо в пушкинский текст; отклонения представляли собой как бы тонкие вариации, и образные средства поэт чаще всего черпал у самого же Пушкина в других местах романа, а порой и в других произведениях.

Присмотримся ближе к методу Рыльского еще на двух примерах. Возьмем отрывки из перевода поэмы «Медный всадник», этой вершины поэтического гения Пушкина. «Нам хотелось бы сказать что-нибудь о стихах «Медного Всадника»,— писал В. Г. Белинский в своем труде «Сочинения Александра Пушкина»,— о их упругости, силе, энергии, величавости; но это выше сил наших: только такими же стихами, а не нашею бедною прозою можно хвалить их...»[1]

Как же воссоздана Рыльским эта упругость, сила, энергия и величавость пушкинских стихов?

---

[1] В. Г. Белинский. Собрание сочинений в трех томах, т. 3. М., Гослитиздат, 1948, с. 609.

Вот строки из «Вступления»:

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид,
Невы державное теченье,
Береговой ее гранит...
и т. д.

В переводе читаем:

Люблю тебе, дитя Петрове,
Люблю твій гордий, строгий взір,
Неви одіння гранітове
І хвиль її державний шир,
Твоїх чавунних грат узори,
Ночей задумливых твоїх
Безсяйний блиск, туман прозорий,
Коли серед книжок німих
Пишу, читаю без лампади
І вулиць видяться громади,
І око бачить звідусіль
Адміралтейський ясний шпиль...

И снова мы видим, как пластичны стихи, как величава и в интерпретации Рыльского картина ночного города. Потери есть, но они минимальны. Поэт опустил, например, эпитеты «спящие» и «пустынные», потому что украинские их эквиваленты не ложились у него в стих. Но эти потери образа безмолвной ночи он до некоторой степени возместил выше словами «серед книжок німих». Этот прием А. Белецкий в указанной выше статье «Творчість Максима Рильського» назвал приемом «творческой компенсации образа».

Возьмем другой пример, где ритм не торжественно величав, как во «Вступлении», а предельно напряжен и убыстрен.

Евгений у памятника Петру:

Евгений вздрогнул. Прояснились
В нем страшно мысли. Он узнал
И место, где потоп играл,
Где волны хищные толпились,
Бунтуя злобно вкруг него,
И львов, и площадь, и того,
Кто неподвижно возвышался
Во мраке медною главой,
Того, чьей волей роковой
Под морем город основался . . .

В переводе эти строки переданы так:

Здригнувсь Євгеній. Прояснились
Гадки жахливо. Він пізнав
І місце, де потоп шугав,
Де роз'ярілі води бились,
І тих левів, і той майдан,
І вершника, що крізь туман
Підносив голову мідяну,
Що владним помахом руки
Узкрай приморської луки
Воздвиг столицю нездоланну...
Страшний він в наокружній млі!
Яка могутність на чолі!
Яка залізна міць долоні!
А що в коні за дивний пал!
Куди ж зірвався ти учвал
І де ти станеш, гордий коню?
О можний владарю віків!
Чи ти над прірвою глухою
Не так залізною рукою
Росію ставма підхопив?

Напряженность ритма пушкинских стихов воссоздана Рыльским в переводе с силой и убедительностью. Все формальные опоры — рифмы, повторы в начале и внутри строк, синтаксические переходы, инструментовка,— все сохранено Рыльским. Но достигнуто это за счет более значительных отступлений от текста Пушкина, большей «вольности» перевода, чем в приведенном выше примере. Не перейдены ли здесь поэтом те границы, за которыми начинается произвол, не привнесены ли им чуждые поэтике Пушкина выразительные средства?

Строки:

Где волны хищные толпились,
Бунтуя злобно вкруг него . . .

переведены скупо:

Де роз'ярілі води бились . . .

Ради сохранения в украинской интерпретации той энергии и силы стиха, о которых писал Белинский, Рыльский как бы сжал здесь развернутый пушкинский образ хищных, злобно бунтующих волн, дал один только эпитет «роз'ярілі». А ниже он, напротив, не уложился в пушкинские строки:

Того, чьей волей роковой
Под морем город основался,—

интерпретировал их шире:

Що владним помахом руки
Узкрай приморської луки
Воздвиг столицю нездоланну.

Чужды ли Пушкину детали, введенные Рыльским? Нет, и взморье с его низкими берегами («приморська лука») подробно описано Пушкиным во «Вступлении», и образ «непобедимой» («нездоланної») столицы дан в том же «Вступлении»:

Люблю, военная столица,
Твоей твердыни дым и гром,
Когда полнощная царица
Дарует сына в царский дом,
Или победу над врагом
Россия снова торжествует . . .

Даже «помахом руки» взято Рыльским из пушкинского словаря. Вспомним в поэме «Полтава»:

...Манием руки
На русских двинул он полки.

Но вот еще одно отступление:

О можний владарю віків!
Чи ти над прірвою глухою
Не так залізною рукою
Росію ставма підхопив?

Отклонения, допущенные здесь Рыльским, встретили решительные возражения со стороны Н. Гудзия. В обширной статье «Поезія Пушкіна в українських перекладах», посвященной четырехтомному украинскому изданию сочинений Пушкина, вышедшему в 1953 году, Гудзий, высоко оценив в целом перевод «Медного всадника», писал, однако: «Не было нужды, отходя от оригинала, переводить «над самой бездной» — «над прірвою глухою», обращаясь к эпитету в духе Тютчева. Не оправдана также замена пушкинского «уздою» словом «рукою»; в соответствии с оригиналом здесь должно было бы быть «залізною уздою»[1].

Можно ли согласиться с этим категорическим суждением? Думаю, что нет. Эпитет «глухий» в украинском тексте не несет в себе признаков тютчевской поэтики. Просто

---

[1] Журнал «Вітчизна», 1955, август, с. 114.

украинское слово «глухий» по кругу значений несколько отличается от русского «глухой», оно ближе порой к польскому «głuchy». Вспомним у Мицкевича в сонете «Чатырдаг» из цикла «Крымские сонеты»:

Czatyrdahu, ty zawsze gluchy, nieruchomy.

В переводе И. Бунина эта строка сонета звучит так:

Ты, Чатырдаг, всегда и нем и недвижим.

Как видим, с тем же успехом Рыльскому можно было бы приписать обращение к эпитету в духе Мицкевича.

Не мог Рыльский сохранить в переводе и слово «узда». Этого не допускали элементарные требования благозвучия: в словах «залізною уздою» столкновение трех «з» создало бы режущую слух какофонию, которой, как известно, не терпели ни Пушкин, ни его переводчик Рыльский. Вспомним хотя бы запись в Кишиневском дневнике Пушкина от 3 апреля 1821 года: «Читал сегодня послание князя Вяземского к Жуковскому. Смелость, сила, ум и резкость; но что за звуки! *Кому был Феб из русских ласков* (курсив Пушкина).— Неожиданная рифма *Херасков* не примиряет меня с такой какофонией»[1].

Слух литературоведа мог не уловить какофонического свиста в столкновении трех *з*; но для поэта Рыльского это было бы непростительной ошибкой.

Но и Рыльскому доводилось порой изведать горечь поражения и самому признаваться в этом.

Возьмем первые строки поэмы «Медный всадник»:

На берегу пустынных волн
Стоял *он*, дум великих полн,
И вдаль глядел.

В переводе:

Де вод пустинних оболонь,
Стояв *він*, гордих дум огонь
Чоло світив.

Совершенно очевидно, что Рыльский здесь далеко отошел от Пушкина. Он принес в обрисовку образа Петра отсутствующую в подлиннике цветистость, слова «дум великих

[1] А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах, т. VIII. М., Изд-во АН СССР, 1958, с. 17.

полн» перевел кудрявым, но, увы, не очень верным «гордих дум огонь чоло світив»,— и от этого стало неясно, что у Пушкина с первых же строк поэмы речь идет о великих замыслах Петра.

Чем же объяснить, что Рыльский потерпел здесь такую чувствительную неудачу?

Основная причина, по признанию самого поэта, в сложности передачи на украинский язык удивительно мелодической рифмы *волн — полн*, неоднократно встречающейся у Пушкина.

Кроме «Медного всадника», мы находим эту рифму в таком, например, стихотворении, как «Не дай мне бог сойти с ума...».

И я б заслушивался волн,
И я глядел бы, счастья полн,
В пустые небеса...

Вот как передал ее, переводя это стихотворение, поэт Крыжанивский:

Вслухався б я угомін хвиль
І задивлявсь на далеч піль . . .

Рифма *хвиль — піль*, при столкновении согласных во второй строке и отсутствии анафоры, придающей пластичность стиху, прозвучала в переводе, право же, как пистолетный выстрел.

Сам Рыльский перевел стихотворение уже с тройной рифмой: *челн — волн — полн*:

...наш кормщик умный
В молчанье правил грузный челн;
А я — беспечной веры полн —
Пловцам я пел... Вдруг лоно волн
Измял с налету вихорь шумный . . .

В переводе эти строки прозвучали так:

Наш стерничий
Байдак у далеч мудро вів;
А я, безжурний, для плавців
Пісні співав... Аж налетів
Шумливий вихор таємничий . . .

Тройная рифма оказалась в переводе действительно куда беднее, чем в подлиннике. Но, применив прием творческой

компенсации, Рыльский ниже тонкой инструментовкой стиха ослабил потери в мелодике:

I все поглинули вали!
Мене одного принесли
На берег хвилі білопінні.

Сложнее обстояло дело в «Медном всаднике». В начальных строках поэмы трудно было прибегнуть к приему компенсации. Задачу надо было решать в пределах этих строк.

В статье «Із думок перекладача» Рыльский рассказал о том, как он решал эту задачу. «...В переводе желательно было,— писал он,— сохранить звукосочетание *олн*, но такого звукосочетания в украинском языке нет, хотелось поэтому сохранить хотя бы звуки *о* и *н* и отсюда — *оболонь* и *огонь*»[1]. Отметим, что украинское слово «оболонь» означает низину, точнее, низменное луговое пространство, и, следовательно, в переводе оно было употреблено в фигуральном значении. Рыльский признал в своей статье, что эта *«оболонь»* в известной мере «притянута за волосы» и что «гордых дум огонь» не совсем отвечает пушкинскому «дум великих полн». Но, по его словам, лучше сделать он не смог, не сумел и не сумеет.

Н. Гудзий в своей статье резко критиковал перевод именно начальных строк «Медного всадника».

Но обратимся к другому выдающемуся переводчику Пушкина, к виртуозу польского стиха и польского слова Юлиану Тувиму. Этому замечательному польскому поэту принадлежат многочисленные переводы русской поэзии. Его переводы произведений Пушкина составили сборник «Lutnia Puszkina» («Лютня Пушкина»), многократно выходивший в Польше отдельным изданием. Он перевел фрагменты «Евгения Онегина» и «Медный всадник», около сотни стихотворений, отрывки из поэм «Цыгане» и «Полтава» и др. Первое издание поэмы «Медный всадник» относится к 1932 году.

Как же переведены Тувимом начальные строки поэмы?

Na brzegu nad pustkowiem fal
Stał on i z wielką patrzał w dal
Zadumą.

Казалось бы, все просто в этом переводе, нет в нем и тени искусственности; но нет, увы, и «великих дум» Петра.

---

[1] Журнал «Дніпро». К., 1954, № 4.

«Zadumą» («глубокая задумчивость») не равнозначна великим замыслам.

Как видим, создание конгениальных переводов поэзии Пушкина — труднейшая творческая задача даже для признанных мастеров. Об этом неоднократно говорил Тувим, в частности в предисловии к первому изданию «Лютни Пушкина» (1937). Он перечислил, между прочим, больше десятка своих любимых стихотворений, которые, несмотря на все его усилия, так и не поддались переводу.

Но мерилом прекрасного труда обоих поэтов являются не отдельные погрешности, а то ценное, что создало новую, яркую страницу в развитии переводческого искусства и что надолго останется в поэтической сокровищнице их народов.

Я не буду приводить примеров из блестящего перевода поэмы «Бахчисарайский фонтан», как и перевода поэмы «Полтава», выполненного Рыльским в содружестве с А. Малышко, и перевода «Анджело», выполненного в содружестве с М. Бажаном, которое оказалось удивительно плодотворным, несмотря на глубокое различие в стиле обоих поэтов. Не буду я говорить и о переводах пушкинских сказок. О сочности и меткости украинской народной речи в переводе «Сказки о попе и о работнике его Балде» я писала в своей статье «Наши ошибки, их корни и средства преодоления»[1], при рассмотрении вопроса о передаче в художественном переводе народно-поэтической речи. Остановлюсь на стихотворениях.

Уже цитировался перевод стихотворения «Арион». Попутно хотелось бы остановиться еще на одном упреке, адресованном Рыльскому Н. Гудзием в его статье, упреке, с которым трудно согласиться. В переводе стихотворения «Арион» дан сложный эпитет «білопінні». Н. Гудзий полагает, что «такие эпитеты, характерные для Державина, Тютчева, совсем не характерны для Пушкина...». Верно ли это? В самом деле, в переводе «Ариона» «білопінні хвилі», а вот у Пушкина:

Спасенья чашу наполняли
Беспенной мерзлою струей . . .

(«В. Л. Давыдову»)

---

[1] В сборнике «Вопросы теории художественного перевода». М., «Художественная литература», 1971, с. 223.

Еще:

В широкошумные дубровы . . .

(«Поэт»)

Еще:

...На благочинную сатиру?

(«Послание
к Великопольскому...»)

Еще:

Свод небес зелено-бледный...

(«Город пышный,
город бедный...»)

Еще:

Легкоязычные витии...

(«Бородинская
годовщина»)

Наконец:

О, сколько лиц бесстыдно-бледных,
О, сколько лбов широко-медных
Готовы от меня принять
Неизгладимую печать!

(«О, муза пламенной сатиры!...»)

Стало быть, не так уж чужды были Пушкину сложные эпитеты. Быть может, в украинских переводах их несколько больше; но Рыльский не заимствовал их ни у Державина, ни у Тютчева. По справедливому наблюдению известного украинского критика и литературоведа С. Шаховского[1], сложные эпитеты характерны для поэтики Рыльского: он любил эти эпитеты за их как бы удвоенную выразительность и силу и создал их немало в украинском языке.

Из пятидесяти стихотворений, переведенных Рыльским, большую часть составляют жемчужины пушкинской лирики: «Певец», «Деревня», «Редеет облаков летучая гряда...», «Кинжал»; «Андре Шенье», «Под небом голубым...», «В степи мирской...», «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», «Жил на свете рыцарь бедный...», «Сонет», «Мадонна», «Элегия»

[1] Семен Шаховський. Поет і слово. В сб. «Максимові Рильському». К., «Радяньский письменник», 1960, с. 296.

(«Безумных лет угасшее веселье...»), «Румяный критик мой, насмешник толстопузый...», «Пора, мой друг, пора...», «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»

В переводе стихотворений у Рыльского тоже бывали порой потери, но для всей его творческой деятельности было характерно чувство постоянной неудовлетворенности, которая заставляла его снова и снова возвращаться к сделанной работе, снова и снова править свои переводы, порой подвергать их радикальной переработке.

В своей статье Н. Гудзий привел два варианта перевода М. Рыльским стихотворения Пушкина «В степи мирской, печальной и безбрежной...».

Вариант 1949 года:

В степу життя, бескрайньому й сумному,
Із трьох джерел судилося нам пить:
Літа безумні піняться в одному
І молодість хвилює і кипить;
У другому, під темний час вигнання,
Кастальський плин скрашає нам життя,
Та найсолодше джерело останнє —
Холодне і німотне забуття.

Вариант 1953 года:

В степу життя, сумнім та безбережнім,
Три джерела пробились потайні:
Струм юності із розмахом бентежним
Кипить, біжить у шумі та вогні;
Кастальський струм, натхнення благородне,
В степу життя вигнанців веселить;
Останній струм — струм забуття холодний,
Він найсолодше душу нам свіжить.

Эти два варианта показывают, каким мучительным был порой для Рыльского поиск верного решения, как труден был весь его долгий путь в переводческом искусстве.

В статье «Наши ошибки, их корни и средства преодоления» я рассказала о том, как Рыльский в последний раз правил свой перевод поэмы Мицкевича «Пан Тадеуш»: правил, буквально начиная с первой строки. Этот последний вариант перевода был подписан в печать в 1964 году, за два с небольшим месяца до смерти поэта.

И нет ничего удивительного, что Николай Ушаков, один из сподвижников Рыльского в искусстве перевода, обращаясь к поэту, писал в 1960 году:

«Мне хочется написать повесть об искусстве поэзии и поэтического перевода.

Это будет книга о Вас, дорогой Максим Фадеевич, потому что мы бесконечно благодарны Вам за Пушкина и за Мицкевича, за стихи о весне человечества и радостном луче над полями»[1].

Такие книги будут написаны, и народ навсегда сохранит благодарную память о вдохновенном труде поэта.

---

[1] Микола Ушаков. Пам'ятаєте, ми їхали з Вами. В сб. «Максимові Рильському», с. 110.

ЛИТЕРАТУРА БРАТСКИХ СТРАН

Из опыта взаимосвязей

М. Гольберг

(Дрогобыч)

ДВА НОРВИДА

I

Норвида до недавнего времени почти не переводили на русский и украинский языки. Во всяком случае, ни одного сборника его стихотворений русские и украинские читатели не имели. И вот перед нами едва ли не первые опыты переводческой интерпретации наследия великого польского поэта[1].

В своем прекрасно написанном предисловии к украинскому однотомнику Микола Бажан говорит: «Раскрыть поэзию Норвида — это значит не только углубить свои знания и уважение к культуре братского польского народа, но и для культуры украинской дать еще один ценный пример нелегкого и сложного самоотверженного и пламенного служения поэтическим словом народу, жизни и человечеству»[2]. Этой же миссией руководствовались и русские переводчики.

Киприан Камиль Норвид (1821—1883) — выдающийся польский поэт — мыслитель, патриот и интернационалист. Один из важнейших принципов своей эстетики он сформулировал четко и недвусмысленно: «Поэзия, которая забывает о том, что она должна *что-то делать*, забывает тем самым о здоровой эстетике»[3]. Поэзия для Норвида — это прежде всего деяние, а деяние — это прежде всего труд.

---

[1] Ципріян Норвід. Поезії. Переклад з польської. Київ, «Дніпро», 1971; Циприан Норвид. Стихотворения. М., «Художественная литература», 1972.

[2] Ципріян Норвід. Поезії, с. 22.

[3] Cyprian Norwid. Pisma wybrane. T. V. Warszawa, 1966, s. 558.

Первые произведения Норвида увидели свет в 1840—1841 годах. А в 1842 году поэт покидает родину, и начинается его трудная, тревожная, полная лишений жизнь изгнанника-эмигранта. Проведя сорок лет на чужбине, Норвид умер в Париже в 1883 году, всеми заброшенный и забытый.

Через всю свою жизнь он пронес мысль об общественной миссии поэзии, о ее социальном долге: «Поэту нужна только победа правды»[1]. Поэзия должна бороться за правду, подчеркивал он. А правда — это жизнь во всей ее сложности, динамичности, противоречивости.

Норвид был внимателен к социальным движениям своего времени, к социальным противоречиям и конфликтам эпохи. Он писал о глубокой пропасти, разделяющей польского мужика и шляхтича. Крестьянский вопрос Норвид называл «вопросом, вопиющим к богу справедливости»[2].

Норвид не видел надежной перспективы в повстанческом движении крестьянских масс, но видел, что «огромная социальная революция... распростерлась через весь очаг европейского континента»[3].

В одной публицистической работе он писал: «Народ состоит не только из духа, который его отличает от других, но и из того, что его с другими связывает». И в другом месте: «Кто *патриотизм* заменяет *исключительностью*... тот в конце концов неизбежно должен из *отчизны* создать *секту* и закончить фанатизмом!»[4] Преданный своей родине, Норвид был внимателен и чуток к жизни и судьбе всех народов, борющихся за свободу и независимость, к их истории и культуре.

Польский поэт был свидетелем классовых битв «весны народов» — революции 1848 года. Величия революции он до конца не постиг. Но вслед за тем, в период острого размежевания социальных сил, решительно встал на сторону народа, резко осудил подлость и жестокость победившей буржуазии. Презрение и гнев, ненависть к торжествующей реакции наполняют стихи Норвида демократическим пафосом. В великолепных строфах «Спартака» и во многих других своих произведениях Норвид клеймит буржуазную «цивилизацию», паразитическую жизнь господствующих классов,

---

[1] Cyprian Norwid. Pisma wybrane t. IV, s. 214.
[2] Ibid., t. V, s. 437. См. также t. IV, s. 450.
[3] Цит. по кн.: M. Piechal. Mit Pigmaliona. Rzecz o Norwidzie. Warszawa, 1974, s. 156.
[4] Cyprian Norwid. Pisma wybrane, t. IV, s. 506; t. V, s. 464.

воспевает мужество борцов за свободу. Так возникают проникновенные строки «Траурной рапсодии памяти Бема», павшего в борьбе за свободу венгерского народа. Так в творчество Норвида входит образ замученного расистами Джона Брауна — борца за освобождение негров в Соединенных Штатах Америки.

Поэзия Норвида сложна и противоречива. В ней, по точному определению М. Бажана, «противоречия соревнуются... борются конфликты, удивительно переплетаются правда и иллюзия, догма и протест, визионерство и прозорливость»[1]. Наряду с чудачески-консервативными заскорузлыми предрассудками в его творениях высказываются взгляды и суждения, которые и сегодня поражают своим новаторством, глубочайшим проникновением в действительность, прозрением в будущее.

Норвид был поэтом мысли, поэтом дерзновенным, поражающим оригинальными рифмами, яркими эпитетами, впечатляющими метафорами, необыкновенным богатством словаря, исключительным разнообразием и гибкостью ритмики. Все это было направлено на то, чтобы помочь читателю по-новому понять действительность, мир окружающих его вещей. Новаторство Норвида связано было именно с новым ви́дением мира, с тем, что он расширял возможности поэтического слова.

Огромное внимание уделял Норвид проблеме читателя. Для него это вопрос о действенности искусства, о силе его влияния на умы и сердца людей. Подлинный читатель, по Норвиду,— тот, кто читает «творчески», тот, кто является сотворцом поэта, кто умеет войти в мир произведения и проникнуть в его глубину. Поэт был противником «легкого чтения», неустанно подчеркивал, что чтение — это творчество, что читатель должен współpracować, то есть сотрудничать с автором.

Судьба литературного наследия Норвида сложилась трагично. При жизни поэта увидели свет лишь немногие его произведения. Только спустя пятнадцать лет после его смерти, в 1897 году, поэт и критик З. Пшесмыцкий (Мириам) начал вновь издавать забытые произведения Норвида и публиковать найденные в рукописи. Однако прошло еще много десятилетий, прежде чем появилось первое основанное на принципах научной текстологии издание сочинений вели-

---

[1] Ципріян Норвід. Поезії, с. 9.

кого поэта в двух томах. Оно увидело свет в 1966 году [1]. В 1968 году появились пятитомные «Избранные произведения»[2] Норвида. Оба издания подготовлены крупнейшим знатоком и вдумчивым интерпретатором творчества поэта, талантливым текстологом Ю. В. Гомулицким, который проделал поистине титаническую работу, чтобы творчество Норвида предстало перед читателем с максимальной полнотой.

При работе над русским однотомником в основу был положен первый том издания 1966 года. Украинские переводчики пользовались обоими изданиями — 1966 и 1968 годов, а также отдельным (вторым) изданием сборника «Vade-mecum» (1969).

И русский и украинский сборники создавались коллективами поэтов. Но в русском основная масса переводов (58 из 77) принадлежит одному переводчику — Д. Самойлову. Таким образом, русское издание приближается к монотрактовке. В украинском однотомнике принимал участие большой круг поэтов, причем каждый из них перевел всего несколько стихотворений, но не более пяти. Лишь М. Бажан перевел 19 произведений.

И в том и в другом случае важно было выработать единые принципы подхода к оригиналу, найти общую трактовку сложной и противоречивой поэзии Норвида, его художественной системы. Здесь сразу же встал вопрос об интерпретации текстов, об их прочтении.

Совершенно очевидно — всякий перевод начинается именно с интерпретации. Как и в любом другом случае, он может исходить из восприятия текста как замкнутой, закрытой, имманентной структуры. Такое отношение заранее обрекает перевод на неудачу. Но интерпретация может исходить из понимания произведения во всех его сложных связях с действительностью и историко-литературным процессом. Такой подход предполагает углубленное прочтение текста, широкое его комментирование.

Здесь все это тем более важно, что поэзия Норвида, необычайно широкая по охвату историко-культурных явлений, насквозь реминисцентна. В структуру норвидовских произведений входят скрытые и явные цитаты, упоминания

---

[1] Cyprian Norwid. Dzieła zebrane, t. I—II. Warszawa, 1966.

[2] Cyprian Norwid. Pisma wybrane, t. I—V. Warszawa, 1968. Польский оригинал цитируется по этому изданию.

о тех или иных литературных героях, полемика с предшественниками и современными Норвиду поэтами. Перед переводчиком встает вопрос о контекстуальности трактовки. Вместе с тем очень важно и правильное понимание глубинного подтекста каждого стихотворения.

Вот, к примеру, норвидовская «Ирония». В этом стихотворении речь идет о необходимости иронии, о ее роли не только в познании мира, но и в его преобразовании.

Норвид пишет:

Uczucie zwiedza bez ironii
Szlaki bite cudzym cierpieniem,
Lecz kto byl pierwej tam, wie o niej,
Że jest — koniecznym bytu cieniem [1].

(1, 412)

В этих строках звучит мысль о поэте — открывателе и пролагателе новых путей. В переводе Д. Самойлова многое выпало:

Путь наших чувств — чужим страданьем
Вымощенная колея.
И знает тот, кто шел там ранее:
Ирония — тень бытия.

Многое утрачено и в переводе В. Лучука:

Не іронічно споглядає
Шляхи чужих страждань чуття.
Лиш хто їх торував, той знає:
Іронія — це тінь буття [2].

Норвид говорит о борьбе за высокие идеалы, причем он определяет эти идеалы как золотой век:

Ty myślisz może, że wiek złoty
Bez walk, sam, przyjdzie do ludzkości —

---

[1] Чувство без иронии наблюдает
Пути, вымощенные чужим страданием,
Лишь те, кто прежде побывал на них, знает,
Что она непременная тень бытия.

[2] Не иронично наблюдает чувство
Пути чужих страданий.
Лишь тот, кто проторял их, знает:
Ирония — это тень бытия.

A gdzież?.. powiodą pierw te cnoty,
Od których cofa strach śmieszności!..[1]

(1,413)

В этой строфе, очевидно, выражено и своеобразное отношение Норвида к сен-симонизму, к философии истории Сен-Симона[2]. Автор «Иронии» «век золотой» видит не в прошлом, а в будущем.

В контексте норвидовского стихотворения обычный фразеологизм «золотой век» наполняется новым смыслом. Он соединяет патетику и иронию, романтику и глубокое понимание противоречий окружающей поэта действительности. Все это утратили оба переводчика. Д. Самойлов заменил *век золотой* мало выразительной *мечтой*, что сразу же изменило смысл заключительной строфы и всего стихотворения. Выпало и важное для Норвида понятие человечества.

Ты полагаешь, что мечта
Способна победить без бою —
Ее готовит доблесть та,
Что не боится быть смешною!..

Не воссоздана та интонационная свобода, то разнообразие интонаций, которое так характерно для Норвида. И еще одно. Польский поэт владеет искусством оживить абстрактные понятия путем включения их в неожиданный контекст, путем создания образного выражения из самого разнородного лексического материала. Перевод как бы сглаживает наполненное столкновением контрастов звучание стихотворения.

Иное решение предложил украинский переводчик:

Ти, може, мислиш,— без турботи
Здобудуть люди вік утіх?
О ні! Перед ведуть ті цноти,
Що глуму страх втече від них[3].

---

[1] Ты, быть может, думаешь, что золотой век
Без борьбы, сам, придет к человечеству —
Где уж! Впереди пойдут те добродетели,
Которые не боятся осмеяния.

[2] Ср.: A. Lisiecka. Romantyczna «filozofia przyszłości» Cypriana Norwida. «Nowe studia o Norwidzie». W., 1961, s. 197—213.

[3] Ты, может, думаешь,— без хлопот
Добудут люди век утех.
О нет! Первыми выступят те добродетели,
От которых бежит страх осмеяния.

Здесь выпало понятие борьбы, столь существенное для норвидовского определения иронии. И «вік утіх» (век утех) — совсем не то, что емкое «золотой век».

Оба переводчика не сумели увидеть стихотворение в широком контексте. Ведь поэт дает своеобразный лирико-философский итог тех споров об иронии, которые были начаты еще иенскими романтиками и затем продолжены Гегелем и Кьеркегором.

Трактовка произведения должна быть широкой и включать в себя философский, историко-культурный, эстетический и лингвистический аспекты. И вместе с тем она должна исходить из понимания органической целостности произведения, из глубокого проникновения в закон его художественной организации.

Норвид идет от жизненных фактов к широким обобщениям, к размышлениям о времени, о смысле истории, о судьбах человечества. В этом отношении характерно стихотворение «Coś ty Atenom zrobił, Sokratesie». Известно, что поводом для его написания явились обстоятельства похорон Адама Мицкевича.

Мицкевич скончался в Константинополе 26 ноября 1855 года. Возникли споры о месте захоронения останков поэта. При этом дали себя знать разногласия среди эмиграции и политические цели отдельных ее групп. В конце концов было принято решение перевезти тело поэта во Францию, где жила его семья. 8 января 1856 года прах поэта был доставлен в Марсель, а оттуда перевезен в Париж и установлен в церкви святой Магдалены. 21 января тело Мицкевича было похоронено на кладбище Монморанси. Эти события вызвали раздумья Норвида о судьбе Адама Мицкевича, о конфликте между подлинной поэзией и миром, основанным на лицемерии и фальши[1].

Стихотворение состоит из трех частей, причем каждая из них выдержана в ином ритмико-интонационном ключе. Первая содержит в себе ряд исторических параллелей: Сократ— Данте — Колумб — Камоэнс — Наполеон — Костюшко — Мицкевич. Эти параллели вводят судьбу Мицкевича в широкий исторический контекст и призваны раскрыть вечный, по мысли Норвида, закон, извечную противоположность между гением и неблагодарными современниками. Смысло-

---

[1] См.: Циприан Норвид. Стихотворения, с. 151 (комментарии Б. Стахеева).

вой параллелизм подчеркнут анафорой и параллелизмом синтаксическим. Первые шесть строф этой части начинаются словами Coś ty...zrobił (uczynił, zawinił) и замыкаются словом pierwej, причем в пяти случаях из шести это слово выступает в сочетании с емким и динамичным глаголом: otruwszy pierwej — wygnawszy pierwej — okuwszy pierwej — zgłodziwszy pierwej — zamknąwszy pierwej. Это очень точно воссоздал украинский переводчик Иван Драч. В русском же переводе композиционная стройность оригинала не воссоздана, и потому смысловые параллели не выступают так ясно. Кроме того, не во всех строфах первой части русского перевода последовательно выдержано противопоставление, а в третьей строфе оно вообще отсутствует.

Последняя — седьмая — строфа посвящена Мицкевичу и его посмертной судьбе, только начинающейся на глазах Норвида. Поэтому она резко отличается от предыдущих трехстрочных строф:

Coś ty uczynił ludziom, Mickiewiczu? [1]
. . . .
. . . .

(I, 268)

Вторая часть содержит в себе отзвуки тех дискуссий и споров, которые послужили импульсом к созданию произведения.

Więc mniejsza o to, w jakiej spoczniesz urnie,
Gdzie? kiedy? w jakim sensie i obliczu?
Bo grób Twój jeszcze odemkną powtórnie,
Inaczej będą głosić Twe zasługi
I łez wylanych dziś będą sie wstydzić,
A lać ci będą łzy p o t ę g i d r u g i é j
Ci, co człowiekem nie mogli Çie widziéć [2].

(I, 268)

Самойлов переводит рассуждения Норвида в иную тональность, снижает их патетичность, как бы приземляет их:

---

[1] Что же ты, Мицкевич, сделал людям?

[2] Не столь важно, в какой почиешь урне,
Где? когда? в какой сущности и обличье?
Ибо твою могилу вскроют вторично,
Иначе будут возвещать о твоих заслугах
И слез, пролитых сегодня, будут стыдиться,
А лить будут слезы с новой силой
Те, которые не смогли увидеть в тебе человека.

Итак, не важно, где тебя положат,
Когда, с кем рядом! Сетовать не будем.
Еще твой прах двукратно потревожат
И множество заслуг твоих представят.
Слез, пролитых сегодня, устыдятся,
По-новому оплачут и прославят
Те, кто не мог с тобою повстречаться...

Думается, что последнюю строку этой части, характеризующуюся смысловой глубиной и многозначностью, Самойлов прочитал не совсем правильно. У Норвида иная мысль: те, кто [при жизни] не могли видеть тебя человеком.

Неточной, огрубляющей оригинал в этом случае представляется мне и трактовка Драча:

Що те знаття і хто і в що загорне?
Де і коли? Яким засиплють квітом?

Твою труну відкриють ще повторно,
Твої інакше зазвучать заслуги,
За ревні сльози буде сором бити,
Й ридати буде голосінням другим,
Хто кляв тебе в житті, несамовитий [1].

В третьей, обобщающей части противопоставление сжато в одно предложение:

...Cdy sprzeczne ciała zbiją się aż ćwiekiem
Później . . . lub pierwej . . . [2]

(1, 268)

У Самойлова это выглядит так:

А две стихии лишь гвоздями скрепит
Мир — раньше или позже.

У Драча:

Тіла ж бо суперечні — тільки з цвяхом
Пізніше... чи відразу.

---

[1] Что с того, кто и во что тебя положит?
Где и когда? Какими засыплют цветами?
Твой гроб откроют еще раз,
Твои по-иному зазвучат заслуги,
За горестные слезы будет стыдно,
И рыдать будет вторым причитанием
Тот, кто в жизни проклинал тебя, неистовый...

[2] ...Тогда как несогласуемые тела сбивают лишь гвоздем
Позже... или вначале...

Ни один из переводчиков не воссоздал удивительную перекличку концовки со строфами первой части (Później lub *pierwéj*). Нарушена целостность произведения.

Правда, Драч удачно перевел строки о судьбе гения:

Każdego z takich jak Ty ś w i a t nie może
Od razu przyjąć na spokojne łoże . . .[1]

Здесь слышны отголоски романтических теорий о непризнанном гении, о его творческой мощи.

Таких як Ти прийняти с в і т не може
Одразу так на супокійне ложе.

У Самойлова звучит иная мысль:

Не может человек тебе подобный
Улечься мирно в тишине загробной...

Переводчик не уловил течения мысли Норвида, органичности структуры оригинала, глубокой мотивированности его композиции. Романтик Норвид говорит о том, что мир не может принять и понять поэта. В таком контексте немыслимо почти просторечное «улечься».

Определяя внутренний закон художественной структуры, интерпретатор должен, говоря словами Г. А. Гуковского, найти сердце данной поэтической системы. Для переводчика необходимо понять оригинал как целое, осознать характер связи тех элементов, которые составляют данную структуру. Категории целостности, занявшей ныне такое место в общей поэтике, предстоит, несомненно, стать центральной и в теории и критике перевода. Это даст возможность и в оценке перевода применять точные и ясные критерии, сопоставлять оригинал и перевод как две художественные структуры, одна из которых является отражением другой.

В стихотворениях Норвида большую роль играют ключевые слова, несущие в себе огромный эмоциональный и интеллектуальный заряд. Очень показательно в этом отношении небольшое стихотворение «Осень». Эта лирическая миниатюра может быть понята только в том случае, если ее рассматривать в контексте всего творчества поэта. Ведь образ

---

[1] Такого, как ты, м и р не может
Сразу принять на ложе упокоения...

радуги, главный в этом произведении, проходит через всю поэзию Норвида.

Максимум смысла при минимуме слов — этот закон лирической поэзии полностью осуществлен здесь. Подлинно высокую жертвенность Норвид противопоставляет псевдоромантической мечтательности, бездействию. Вместе с тем истинная романтика противостоит грязи той повседневности, которая окружала поэта. В миниатюре Норвида звучит и предчувствие будущего.

Если некоторые стороны поэтического содержания оригинала Д. Самойлов усилил, то другие, причем очень существенные, у него значительно ослаблены.

«Осень» начинается взволнованными словами:

O — ciernie deptać znośniej . . .

В последней строфе читаем:

Bo ciernie deptać slodziej . . .[1]

Д. Самойлов не воссоздал этого усиления, этого нарастания мысли и настроения, переданного через эпитеты. Не воссоздано им и столкновение противоположных, антитетичных образов: błoto z lez (грязь из слез, трясина из слез) и mgły z westchnień (туманы из вздохов).

Первая строфа стихотворения у Норвида звучит так:

O — ciernie deptać znośniej — i z ochotą
Na dzid iść kły,
Niż błoto deptać, ile z łez to błoto,
A z westchnień mgły...[2]

(1, 163)

Перевод Самойлова:

О, лучше по шипам! Без колебаний
На пики сделать шаг,
Чем по грязи из слез, через стенаний
Кромешный мрак.

---

[1] О — сноснее шагать по терниям...
Ибо шагать по терниям слаще...

[2] О — сноснее шагать по терниям и добровольно
Ступить на острия копий,
Чем шагать по грязи (трясине), если это грязь (трясина) из слез,
А туманы из воздыханий.

Образ слез встречается во многих стихотворениях Норвида. Вспомним хотя бы «Три строфы»:

Nie bluźń, żem zranił Cię, lub jeszcze ranię,
Bom Ci ustąpił na mil sześć tysięcy;
I pochowałem łzy me, w Oceanie,
    Na pereł więcéj!..
I n i e m y ś l — jak Cię nauczyli w świecie
Świątecznych — uczuć ś w i ą t e c z n i — c z c i c i e l e —
I n i e m ó w, ziemskie iż są marne cele —
    Lesz żyj — raz — przecie!..
I m y ś l — gdy nawet o mnie mówić zaczną,
Że grób to tylko, co umarłe chowa —
A m ó w... że gwiazda ma była rozpaczną,
    I — bywaj zdrowa . . .[1]

(I, 183)

Это произведение — один из шедевров норвидовской любовной лирики. Обратившись к нему, русский и украинский переводчики столкнулись со многими трудностями.

Как всегда у истинного поэта, у Норвида в создании содержания произведения пронимают участие все компоненты художественной структуры. Обратим внимание на то, что перед нами — стихотворение-обращение. В стихотворении отчетливо выступает драматический сюжет с двумя сюжетными центрами — ТЫ и Я, которые разделяет океан. Миниатюра Норвида вся соткана из антитез. Одна из них: взволнованность, напряженность чувства — и строгое, симметричное, очень рациональное построение произведения. Вряд ли возможно, да чаще всего и не нужно, калькировать синтаксис оригинала. Но там, где синтаксическое построение играет едва ли не решающую роль в создании эмоционального коэффициента произведения, переводчик не может быть равнодушен к нему.

---

[1] Не кощунствуй, что ранил тебя или еще раню,
Ведь я отошел на шесть тысяч миль;
И похоронил свои слезы в океане,
    Чтоб стало больше жемчуга!..
И не думай — как тебя научили в свете
Праздничных чувств праздничные почитатели —
И не говори, что земные бренны цели —
    А живи — раз — всего лишь!..
И думай — когда даже зайдет обо мне речь,
Что могила лишь то, что хранит мертвое,
И говори... что моя звезда была злосчастна,
    И — прощай!

Первая строфа — своеобразный запев, придающий всему произведению определенную настроенность: он знает, что она равнодушна к нему. Он отступил на шесть тысяч миль. Но пусть она не говорит, что это приносит ей страдания. Так раскрывается бездушность героини. Прекрасен образ, созданный во второй половине строфы. Герой говорит о своих переживаниях, и в его словах звучит и глубокая боль, и ирония, и скорбная безнадежность. Каждое слово наполнено огромным содержанием.

Это стихотворение по-разному интерпретировали два знатока творчества Норвида — Юлиан Пшибось и Мечислав Яструнь. Один из них видел в первой строфе образ огромной силы[1], другой — лишь романтическую банальность[2]; думается, что истина здесь на стороне Пшибося, который раскрыл и смысл образа. Вместе с тем Пшибось показал, как можно превратить этот образ в обычный штамп. Синтаксически «неправильная» фраза Норвида не является скрытым сравнением или фигурой. Она — подлинное поэтическое открытие, великолепное выражение глубины и масштабности чувства. Обратим внимание на начало первой строфы. Bluznić — кощунствовать, богохульствовать. Nie bluźń — с этим связано и определенное понимание любви. Д. Самойлов не нашел соответствия емкому выражению оригинала и начал перевод: «Не лги...» Переводчик идет именно путем упрощения:

Не лги, что я принес тебе терзанье,
На тыщи миль я нас разъединил,
Бесчисленные слезы в Океане,
Как жемчуг, схоронил!..

Украинский переводчик Р. Лубкивский также не воссоздал эмоциональное содержание первой строфы:

Не ремствуй, що завдав тобі я рану...
Шість тисяч миль над нами даль простерла,
Сховав я сльози в глибах Океану,—
Більш буде перла!

У Норвида речь о сознательном действии лирического героя. У Лубкивского эта активность приглушена.

---

[1] J. Przyboś. Próba Norwida. «Nowe studia o Norwidzie». W., 1961, s. 67—70.
[2] M. Jastruń. Gwiazdzisty diament. W., 1972, s. 85—86.

Вторая и третья строфы стихотворения тесно связаны между собой: во второй в форме отрицания высказано то, что третья дает в утвердительной форме. Симметрию этих строф подчеркивают повторяющиеся слова: i nie m y ś l, I nie m ó w — i m y ś l, a m ó w. Д. Самойловым эта строгая симметричность не воссоздана: «Не думай», «Не говори» — «И знай», «И повторяй». Лубкивский точно уловил эту особенность оригинала: «Не думай», «І не кажи» — «і думай», «лише скажи».

Очень важна третья строфа. Норвид приговорил возлюбленную, которая отвергла его любовь, к наказанию мыслью. Самое благородное, самое высокое наказание! Миру праздничных чувств, искусственно приподнятых и разложенных по полочкам, миру, в котором царила фальшь и неправда, мысль и истинная, повседневная жизнь были недоступны. В этом мире лишь повторялись старые-престарые, безжизненные «истины». И призыв думать приобретал особый смысл как своего рода стремление вырвать героиню из привычного для нее круга чувств и представлений. Исполнить этот приговор могла только она сама, только та, к которой обратил поэт свои вдохновенные слова. И это не унизило бы ее, а, наоборот, возвысило. Вот почему самойловское «и знай» не соответствует норвидовскому i myśl.

Оба переводчика не обратили внимания и на такой момент. Во второй строфе есть выражение: świąteczni czciciele. К нему Норвид дает примечание: Sonntags-Dichter — «воскресные поэты». Так он называл тех, кого считал псевдопоэтами, т. е. тех, кто игнорировал «прозу жизни», отворачивался от живой и насыщенной трагизмом повседневности. Случай редкий в практике лирика, когда он для объяснения своей мысли прибегает к подстрочному примечанию. Думается, здесь это связано с тем, что поэт как бы хочет помочь своему читателю, направить его восприятие в определенное русло. Оба переводчика опустили примечание, а в самом тексте не дали читателю никакого сигнала о смысле этих слов: у Самойлова:

Не думай — только праздничному чувству
У праздничных поклонников учась...

У Лубкивского:

Не думай, як в салоні при нагоді
Тоби казали вчителі святенні...

Широта поэтического мышления — отличительная черта Норвида. Каждое его стихотворение концентрирует в себе огромное содержание. Личность и история, личность и человечество — вот проблемы, которые постоянно волнуют поэта. У него всегда присутствует образ времени, раздумья об историческом процессе, о смысле истории.

Образ времени присутствует и в стихотворении «Post-scriptum», очень точно воссозданном Л. Мартыновым. Этот перевод — прекрасное доказательство того, что трудности, связанные с передачей своеобразия лирики Норвида, могут быть преодолены при условии внимательного отношения к оригиналу, к его образной системе. Оставаясь все время в пределах заданной автором системы образов, Мартынов в то же время избегает калькирования, широко использует ресурсы родного языка, добиваясь естественного звучания своего перевода. По существу здесь в самом творческом акте воссоздания оригинала воплотился тот сравнительно-стилистический анализ, без которого полноценный перевод невозможен.

В стихотворении «Post-scriptum» нашло свое выражение норвидовское понимание исторической традиции. Он считал традицию существенным элементом современности, но выделял из нее лишь то, что было прогрессивным, что несло в себе ростки будущего, ростки грядущего прогресса. Поэт остро полемизировал с теми, кто видел в прошлом лишь мертвые руины, кто не чувствовал движения истории, сложного взаимопроникновения прошлого, настоящего и будущего. Перед нами — один из прекрасных образцов норвидовской философской лирики. Л. Мартынов сумел передать своеобразие интонационного строя стихотворения, в котором звучит и высокая поэзия мысли, и ирония по адресу «псевдоклассиков», и пафос познания «связи времен».

«Post-scriptum» начинается афористичной фразой:

Nie tylko p r z y s z ł o ś ć wieczna jest — nie tylko!..
I przeszłość, owszem, wieczności jest dobą:
Co stało się już, nie odstanie chwilką...
Wróci Ideą, nie powróci s o b ą [1].

(1, 306)

---

[1] Не только будущее вечно, не только!..
И прошлое, конечно, пора вечности:
Что раз пришло, за миг не уйдет...
Если не вернется собою, возвратится идеей.

Мартынов бережно доносит до русского читателя звучание оригинала:

Не только будущее вечно! Несомненно,
Что и былое тоже вечно длится,
Все, что случилось, не уйдет мгновенно,
Пусть не собой,— идеей возвратится.

Очень хорошо передана переводчиком третья строфа:

Z tragedii całej klasycznego świata
Podziały znacie, a z wymowy style:
To, jakby poszedł kto na grobie brata
Herboryzować! zioła rwać!.. to tyle!..[1]

Из трагики античной вами взята
Лишь видимость, а от трибунов — жесты,
Ведь это словно на могиле брата
Сбирать гербарий! Отыскали место!

Для поэзии Норвида характерно исключительное интонационное разнообразие. Это определяется широтой ви́дения мира, стремлением откликнуться на самые жгучие проблемы современности, раскрыть глубокие связи между окружающей поэта повседневностью и движением истории. Лирика Норвида передает драматизм борьбы идей и мнений, столкновение различных представлений о тех или иных явлениях действительности. Вот небольшое стихотворение «Над могилой Джульетты Капулетти в Вероне», привлекавшее внимание многих ученых-интерпретаторов:

Nad Kapuletich i Montekich domem,
Spłukane deszczem, poruszone gromem,
    Łagodne oko błękitu
Patrzy na gruzy nieprzyjaznych grodów,
Na wywrócone bramy do ogrodów,
    I gwiazdę zrzuca ze szczytu.

Cyprysy mówią, że to dla Juliety,
I dla Romea łza ta znad planety
    Spada i w groby przecieka;
A ludzie mówią, i mówią uczenie,

---

[1] Изо всей трагедии античного мира
Знаете лишь разделы, а из красноречия — слог.
Это все равно как если бы кто-нибудь пошел на могилу брата
Собирать гербарий, рвать зелень... и только!

Że to nie łzy są, ale że kamienie,
I że nikt na nie nie czeka! [1]

(I, 353)

По точному определению Я. З. Якубовского, лиризм этого стихотворения основан на несоответствии и борьбе, которые вызывает противоположность различных правд, разных представлений о жизни. Это несоответствие, это столкновение как бы призывает читателей к сотворчеству, к выбору определенного решения[2].

Стихотворение (под названием «В Вероне») на украинский язык прекрасно перевел Р. Лубкивский, которому удалось воссоздать интонацию оригинала, сохранить и передать особенности его образной системы.

Над Капулетті та Монтеккі домом,
Сполосканий дощем, протятий громом,
Засяяв тихий зір блакиту,—
Він огляда ворожих замків етіни,
Занедбані сади і брам руїни
І зірку кидає з зеніту.
І мовлять кипариси: «Для Джул'єтти
І для Ромео рине з-над планети
Оця сльоза й труну їм пропікає».
А люди кажуть — і учені, й прості:
«То не сльоза, то камінь з високості,
Ніхто на нього й не чекає».

Удачен и русский перевод Д. Самойлова. У него в особенности хорошо воссоздана первая строфа. Здесь мы слышим подлинного Норвида. Но затем переводчик как бы договаривает то, что у автора дано лишь намеком.

---

[1] Над Капулетти и Монтекки домом
Сполоснутый дождем, пробитый громом
Ласковый глаз небесной лазури
Глядит на руины враждовавших замков,
На опрокинутые ворота парков
И звезду сбрасывает сверху.

Кипарисы говорят, что это для Джульетты
И для Ромео та слеза с надпланетных высот
Падает и протекает в могилы;
А люди говорят, и говорят ученые,
Что это не слезы, а каменья,
И что никто их не ждет!

[2] J. Z. Jakubowski. W kręgu Norwida i norwidologów. «Nowe studia o Norwidzie». Warszawa, 1961, s. 25.

Над кровом Капулетти и Монтекки
Гроза низвергла громовые реки.
И вдумчивое око тишины
Взирает на враждующие грады,
На древний сад, на ветхие ограды,
Звезду роняя с вышины.
И молвит кипарис, что для Джульетты
И для Ромео — дальние планеты
Роняют слезы с голубых высот.
А у людей бытует утвержденье,
Что это все не слезы, а каменья,
А этих слез никто уже не ждет.

2

Поскольку рассматриваемые переводы, по существу, впервые представляют русскому и украинскому читателю творчество Норвида, особенно важно было добиться стилистического единства каждого сборника. Это осуществлено далеко не полностью. Сопоставление же сборников позволяет говорить о двух и даже не только двух Норвидах — столь несхожи между собой отдельные переводы.

Более того, «разных» Норвидов подчас можно встретить и в переводах одного мастера.

Еще в 1842 году Норвид опубликовал стихотворение «Перо». И эпиграф из байроновского «Беппо», и реминисценция из «Конрада Валленрода» Мицкевича, и библейские образы вводят это произведение в широкий историко-культурный контекст. Сотканное из антитез, оно построено на противопоставлении прямого и метафорического значения слова *перо*. Д. Самойлову в известной мере удалось передать развитие норвидовской поэтической мысли, воссоздать отдельные образы оригинала. Однако есть в этом переводе и явные просчеты.

У Норвида стихотворение начинается исполненным эмоции предложением:

I wlano w ciebie duszę — nie anielską, czarną...[1]
(I, 253)

Это как бы продолжение разговора, отрывок из большого монолога о поэзии. Не случайно строки начинаются союзом «И». Д. Самойлов переводит все в иную тональность:

---

[1] И влили в тебя душу — не ангельскую, а черную...

Снабженное душой не ангельской, а черной...

Исчезла норвидовская приподнятость. Как диссонируют два первых слова строки! Известно, какую роль играет в структуре лирического стихотворения первый стих [1]. Отмеченный просчет оказался очень серьезным, стихотворение сразу же утратило то, что составляло его сущность, его основу. Вслед за прозаизмом *снабженное* следуют и другие слова, диссонирующие со смыслом оригинала: *несушка*, *шибко*.

Норвид обращается к перу:

Sokolim prawem wichry pozagarniaj w siebie . . .[2]

У Самойлова — иной образ, иная мысль:

По праву сокола стремись к ветрам и высям.

Удивительно, что такой опытный переводчик, как Самойлов, не почувствовал значимости, емкости норвидовского эпитета:

Do żadnej czapki klamrą nie przykuj się złotą [3].

Эпитет *золотой* в этой строке несет на себе огромную нагрузку. В переводе читаем:

Не будь ни пряжкою, ни перышком на шапке...

Неудача Самойлова в данном случае показательна. Перевод — всегда процесс сложного взаимодействия двух творческих индивидуальностей. Результатом этого процесса должно быть проникновение в образный мир оригинала и его воссоздание. Разумеется, это не означает умаления творческого начала в процессе перевода. Речь идет о тех условиях, которые необходимы для того, чтобы перевод остался переводом.

Тот же Д. Самойлов перевел и стихотворение Норвида «Фортепиано Шопена». В этом вдохновенном творении также нашла свое отражение норвидовская концепция искусст-

---

[1] См. об этом: В. Баевский. Стих русской советской поэзии. Смоленск, 1972, с. 22—36.

[2] По праву сокола вихри вбирай в себя...

[3] Ни к какой шпаге не цепляйся золотой пряжкой.

ва. Построенное в виде обращения к Шопену, это произведение характеризуется и своеобразной композицией, и яркими образами, каждый из которых — открытие, и необычной ритмико-синтаксической структурой. Пожалуй, это один из наиболее удачных переводов в русском сборнике. Д. Самойлов здесь очень бережно средствами родного языка воссоздает и смысл и звучание оригинала... Это отнюдь не копирование норвидовского шедевра. Более того, именно здесь проявилась подлинная смелость переводчика. Вот одно из характерных мест:

— Kłos?.. gdy dojrzał jak złoty kometa,
Ledwo że go wiew ruszy,
Deszcz pszenicznych ziarn prószy,
Sama go doskonałość rozmieta...[1]

(1,312)

Колос?.. Он вызрел кометой златой,
Он под ветрами склонился покорно.
Тронь — и посыплются зерна,
И само совершенство посеет их щедрой рукой.

Кажется, будто переводы «Пера» и «Фортепиано Шопена» представляют нам двух разных и во многом непохожих поэтов. А ведь это работы, принадлежащие одному переводчику!

Различным восприятием поэзии Норвида обусловлено и то, что само содержание сборников во многом не совпадает. Составители в каждом случае отбирали то, что им казалось основным, наиболее полно представляющим поэзию Норвида. Но, скажем, украинские переводчики прошли мимо таких произведений, как «Пилигрим», «Скерцо», «Наша эпопея», «Деревня», «Мистицизм», «Скульптор».

Норвид был не только автором лирических стихотворений. Его перу принадлежат и поэмы, драмы, эссе. В русском сборнике представлена только лирика. В украинском — и поэмы.

Вот небольшая незавершенная поэма «Странствующий художник». Насыщенная острой, ищущей мыслью и вместе с тем удивительно задушевная, она утверждает необходимость искусства, понимание искусства как проводника идей

---

[1] Колос?.. когда созрел, подобен золотой комете,
Едва его тронет дыхание ветра,
Осыпается дождь пшеничных зерен,
Само совершенство их рассыпает...

добра, справедливости и милосердия. Изгнанник, скиталец, на долгие годы оторванный от любимой родины, Норвид создает образ художника, для которого главным являются служение людям, великое подвижничество.

Для героя норвидовской поэмы, как и для самого автора, в равной мере близки живопись, скульптура, поэзия. Изумительна поэтическая живопись Норвида. Вместе с тем в поэме созданы и великолепные скульптурные образы.

Д. Павлычко сумел передать поэзию норвидовской мысли, воссоздать богатый мир оригинала. У Норвида поэма начинается характерной строкой:

Wędrowny Sztukmistrz szedł sobie po świecie...[1]
(II, 55)

Это — своеобразный ключ к произведению. Интонация непринужденного рассказа этих строк точно передана в переводе:

Митець мандрівний брів собі по світу...

Эти слова в несколько измененном виде еще два раза встречаются в поэме, объединяя отдельные эпизоды в единое целое.

В центре поэмы — два очень близких, как бы взаимопроникающих образа — автора и художника-скитальца. Говоря об образе автора, я имею в виду то его понимание, согласно которому «повествователь — это не только более или менее конкретный образ, присутствующий вообще всегда в каждом литературном произведении, но и некая образная идея, принцип и облик носителя речи, или иначе — непременно некая точка зрения на излагаемое, точка зрения психологическая, идеологическая и попросту географическая, так как невозможно описывать ниоткуда и не может быть описания без описателя»[2]. Авторская позиция находит свое отражение во многих компонентах структуры художественного произведения. Ярким выражением ее является интонация.

Д. Павлычко прекрасно воссоздает интонационное своеобразие норвидовской поэмы, ее ритмико-синтаксический рисунок, ее основной эмоциональный тон.

---

[1] Странствующий художник брел по свету...

[2] Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя. М.— Л., Гослитиздат, 1959, с. 200.

Вот лишь один пример. Норвид пишет:

Ten ruch, c z e r w o n a maku błyskawica
Poniesionego do skroni, te kwiaty
Chabru, te k'sobie pochylone lica —
Zniepokoiły chwilowo bławaty,
I stał się wonny powiew f i j o ł k o w y,
Który z purpury a niebios powstawa,
I powróciły na swe miejsce głowy,
Błękitnial chaber, zieleniała trawa
I mak czerwieniał o n p e r i o d r o z m o w y! [1]

(II, 57)

В переводе Павлычко это звучит так:

Цей рух, ці маку блискавки ч е р в о н і,
Ці волошкові квіти надовкруг,
Ці діви у навзаємнім поклоні
Збентежили на мент блаватів дух,
Став запахущим повів фіалковий,
Що з пурпуру й небес постати міг,
І кожен став на місце початкове —
Блават блакитнів, зеленів моріг,
Мак червонів — це був кінець розмови! [2]

Здесь можно было бы говорить о структурных различиях между лирическим стихотворением и поэмой. Поэма, где нет такой конденсированности поэтического слова, как в лирике, открывает больший простор для переводчика, давая ему возможность, в частности, шире применить прием компенсации, решительнее отделить главное от второстепенного и сосредоточить свое внимание на главных, определяющих

[1] Этот жест, эта а л а я молния мака,
Поднесенного к виску, эти васильки,
Эти склоненные одно к другому лица —
Взволновали мгновенно шелка,
Стал ароматным запах фиалок
И стал благовонным фиалковый запах,
Которым повеяло от пурпура и небес,
И головы вернулись на свои места,
Синели васильки, зеленела трава
И мак окрасил алым этот период беседы.

[2] Этот жест, эти а л ы е молнии мака,
Эти васильки вокруг,
Эти девы во взаимном поклоне
На миг встревожили дух шелков.
Стало ароматным лиловое дуновение,
Которое могло подняться от пурпура и небес,
И каждый стал на первоначальное место —
Шелк голубел, зеленела трава,
Мак алел — это был конец беседе!

компонентах стиля оригинала. Но дело в том, что Павлычко принадлежит перевод не только «Странствующего художника», но и ряда лирических стихотворений поэта. Ему в одинаковой мере удаются и переводы публицистической лирики Норвида (стихи о Джоне Брауне), и его небольших стихотворений-раздумий («Дай мне синюю ленту»), и его произведений историко-философского плана («Спартак», «Почему я не в хоре»). Переводчик тонко чувствует особенности норвидовского слова, глубоко понимает особенности норвидовского поэтического мира и доносит их своеобразие до украинского читателя.

В украинском сборнике помещены такие не вошедшие в русский сборник очень важные для Норвида произведения, как «Сироты», «Ночь», «Вечер», «Аминь», первая часть «Прометедиона», «Ченстоховские стихи», «Странствующий художник», «Радуга», «Addio», «Кентавры», «Испытания». Все это в основном стихи о поэзии и поэте. Без их внимательного прочтения трудно понять творческое кредо Норвида, норвидовскую концепцию искусства.

Тема поэзии была для Норвида неисчерпаемой. Можно сказать, что раздумья о судьбах искусства и о назначении художника составляют одну из главных основ его творчества. Некоторые наиболее важные стихи Норвида на эту тему на украинский язык перевел Микола Бажан — глубокий и тонкий знаток творчества польского поэта. Именно благодаря ему украинский читатель может познакомиться с первой частью «Прометедиона», «Радугой», «Испытаниями».

Разумеется, переводчику никогда не удается подавить свою творческую индивидуальность. Да и невозможно требовать этого. Если перевод своеобразная трактовка оригинала, то так или иначе в нем неизбежна и определенная доля субъективности. Но есть границы этой субъективности! В определенном смысле переводчик должен стремиться к подчинению своей творческой индивидуальности законам иного художественного мира. И диалектика здесь именно в том, что такое подчинение будет одновременно обусловливать максимальное развертывание творческих сил переводчика, расширение его диапазона, его возможностей.

С удивительной свободой и раскованностью передает Бажан норвидовские интонации. Он воссоздает глубокое своеобразие мира норвидовской поэзии, бережно относясь ко всем сторонам оригинала.

В первом диалоге «Прометедиона» Норвид высказывает

важнейшие положения своей эстетической концепции. Поэма является своеобразным синтезом исканий молодого Норвида и прологом к его зрелой лирике. Мысли, высказанные в этом произведении, будут развиты во многих лирических стихотворениях последующих лет. Норвид как бы поверяет силу своих убеждений, сталкивая их с враждебными идеями, с противоположными концепциями. Насыщенная глубокой философской мыслью, поэма Норвида утверждала высокую социальную активность искусства.

Микола Бажан воссоздал поэзию норвидовской мысли, особенности норвидовского ви́дения мира. У польского поэта философские абстракции оживают, наполняясь глубоким поэтическим содержанием. Они становятся яркими, динамичными образами. Здесь Норвид близок мировосприятию античных и ренессансных авторов. И вместе с тем его поэзия, вобравшая в себя движение истории, напряженные философские искания многих столетий, живет современностью, ее запросами и тревогами. Вот характерный отрывок:

A teraz — wróćcie do waszej rozmowy
O sztukach pięknych i pieśni ludowej,
A teraz wróćcie do wyobrażenia,
Że jest rozrywką znudzonej materii
Odcedzać światło i czyścić półcienia,
Z bezkolorowej wskrzeszając Syberii
Pozatracane Boskości wspomnienia;
Że p i ę k n o to jest, co się wam podoba
Przez samolubstwo czasu lub koterii;
Aż zobaczycie, że druga osoba
Pięknego — d o b r o — też zsamolubnieje
I na w y g o d n o koniecznie zdrobnieje,
I wnet za-ciasnym będzie glob dla ludzi,
Aż jaki piorun rozedrze zasłonę,
Aż jaki wicher na nowo rozbudzi,
Aż jakie fale zatętnią czerwone . . .

(II, 216)

Бажан бережно сохранил важнейшие черты оригинала: конденсацию значимости поэтического слова, обобщающие и передающие динамику мысли и чувства образы, обнаженную экспрессивность, внутренний драматизм. Но сделал он это, использовав своеобразие и богатство украинской речи. И стих Норвида предстает перед нами в живом и естественном звучании.

Продовжуймо ж нашу розмову свободну
Про красні мистецтва і пісню народну.
Отож уясніть, слухачі дорогі,
Що це так матерія грає з нудьги,—

Проціджує сяєво, чистить півтіні,
В безбравній, як безкрай Сибіру, пустині
Відроджує думи забуті про бога.
Невже красотою те стане для вас,
Що вам самолюбний підказує час,
Чи примха якогось гурточка одного?
О ні, подивіться: в такі от часи
Марніє добро — друга сутність краси,—
Стає самолюбне воно, дріб'язкове,
До користі зводячись обов'язково.
Тоді і земля для людей — затісна.
Докіль не порве блискавиця запони,
Докіль знов не вдарить гроза голосна
І вал не зведеться, громохкий, червоний...[1]

Бажан передает характерную для «Прометедиона» афористичность:

...Bo piękno na to jest, by zachwycało
Do pracy — pracą, by się zmartwychwstało.
I stąd największym prosty lud poeta,
Co nuci z dłońmi ziemią brązowemi,
A wieszcz periodem pieśni i profetą,
Odlatującym z pieśńiami od ziemi [2].
(II, 216—217)

В этих строках высказана очень важная для Норвида мысль: прекрасное — призыв к труду; оно и создается трудом —

---

[1] Продолжим же нашу свободную беседу
Об изящных искусствах и народной песне.
Итак, представьте, дорогие слушатели,
Что это материя так играет с тоски,—
Процеживает сияние, чистит полутени,
В бесцветной, как бескрайние просторы Сибири, пустыне
Возрождает забытые мысли о боге.
Неужели для вас станет красотой
То, что вам подсказывает самолюбивое время
Или прихоть какого-нибудь одного кружка?
О нет, посмотрите: в такую пору
Скудеет добро — другая сущность прекрасного,—
Становится самолюбивым, мелочным,
Обязательно сводится к корысти.
Тогда и земля для людей тесна.
Пока не прорвет молния завесу,
Пока вновь не ударит гроза громогласная
И вал не подымется гремучий, красный...

[2] Ибо прекрасное существует для того, чтобы звать к труду,
Труд [чтобы звать] — к воскресению.
И простой народ потому величайший поэт,
Что поет с ладонями бронзовыми от земли,
А поэт порой представляется не более чем пророком,
Отлетающим с песнями от земли.

интеллектуальным и физическим; источником и исходным пунктом развития будущего польского искусства является мироощущение простого народа. Бажан так передает эти слова:

Бо те є прекрасне, що кличе людей до мети,—
До праці, а праця і є красота воскресіння.
Тому що найбільшим поетом є простий народ,
Що бронзові руки з труда землеробського має,
А віршник — це тільки письменний пророк і рапсод,
Що понад землею з піснями своїми витає [1].

В «Прометедионе» немало вдохновенных строк, посвященных любви, как силе, сближающей людей, противостоящей вражде, корысти и эгоизму. Для Норвида любовь — синоним подлинной человечности, источник душевного благородства и красоты. В этом он последователь и продолжатель романтиков. Но если романтики основу любви и дружбы видели в чисто духовном родстве душ, а не в реальной общности дел, стремлений и интересов людей, то Норвид идет к пониманию единства любви и активной творческой жизнедеятельности во имя светлых гуманистических идеалов [2]. Тема любви у него связана с темой труда, этические и эстетические проблемы неотделимы друг от друга. Поэт воспевает труд, воскрешающий человека, и искусство, одухотворяющее труд. «Труд, облегченный любовью» — вот поэтическая формула Норвида.

Nie on tatarski c z y n, krwawa drabina
Na rusztowanie czerwone łunami
W cesarstwie t e g o tu świata Kaina,
Lecz k o n a ń wielki psalm z w y k o n a n i a m i!
Lecz praca c o r a z m i ł o ś c i ą u l ż o n a,
Aż się i trudów trud wreszcie wykona [3].

(II, 222)

---

[1] Ибо прекрасное — то, что зовет людей к цели,
К труду, а труд и есть красота воскресения.
Поэтому величайшим поэтом является простой народ,
У которого руки бронзовые от земледельческого труда,
А стихотворец — это лишь грамотный пророк и рапсод,
Витающий со своими песнями над землей.

[2] Ср.: В. В. В а н с л о в. Эстетика романтизма. М., «Искусство», 1966, с. 114.

[3] Не оное татарское д е я н и е, кровавая лестница
На эшафот багровый от зарев
В царстве потустороннего Каина,
А великий псалом страдальцев созиданию!
А труд, всякий раз о б л е г ч е н н ы й л ю б о в ь ю,
И в итоге труд трудов, выполненный наконец.

Бажан перевел эти строки с необыкновенным мастерством и смелостью.

Не злочин татарських руїнницьких зграй,
Що в цезарстві Каїна по небокрай
Осяює блиском пожеж риштування,
А прийде л ю б о в'ю п о л е г ш е н и й
т р у д,
Не пісня конання, а гімн в и к о н а н н я
І праця всіх праць, яку звершує люд [1].

Можно говорить об отдельных потерях переводчика. Скажем, не совсем точно воссоздан интонационный строй оригинала, выпали отдельные фразы. Для норвидовского словаря более характерен *псалом*, нежели гимн. Но передано главное: норвидовская мысль, ее энергия. Воссоздана норвидовская афористичность, характерный для Норвида синтез глубокой мысли и высокого лиризма.

Особо поучительна точность Бажана в передаче основных норвидовских мыслей, своеобразных поэтических формул Норвида.

Бажан воспринимает Норвида как поэта мысли, который поражает своими открытиями в поэзии, поражает, и учит, и обогащает.

Немало писалось о том, что сам Бажан — «поэт преимущественно мысли, склонный к синтезу, к философским обобщениям»[2]. Но нельзя забывать и того, что сила мысли, обобщения объединяется у Бажана с силой изображения. Вместе с тем для него характерен и напряженный драматизм, и сдержанный, я бы сказал, мужественный лиризм. Эта широта творческого диапазона обусловила особенности работы Бажана-переводчика, то, что он сумел познакомить украинского читателя с различными сторонами сложного, противоречивого и вместе с тем цельного творчества Норвида.

Очень хорош сделанный Бажаном перевод «Радуги». Это стихотворение, написанное в 1860 году, интересно в том

---

[1] Не злодеяние татарских разрушительных орд,
Озаряющее по самый горизонт эшафоты в империи Каина
Блеском пожаров,
А придет о б л е г ч е н н ы й л ю б о в ь ю т р у д,
Не песня гибели, а гимн с о з и д а н и я
И величайший труд, который свершает народ.

[2] А. К а ц н е л ь с о н. Повнозвучність. «Майстер карбованого слова. Статті до шістдесятиріччя з дня народження Миколи Бажана». К., «Радянський письменник», 1964, с. 208.

отношении, что оно опять-таки, с одной стороны, обобщает многие мотивы ранних произведений Норвида, а с другой — как бы намечает некоторые темы его более поздней лирики. Совершенно очевидна перекличка «Радуги» и лирической миниатюры «Над могилой Джульетты Капулетти в Вероне». Воссоздавая «Радугу», переводчик должен был учитывать широкий контекст творчества поэта. И Бажан с этой задачей блестяще справился. Он дал такие принципиально важные решения, к которым, безусловно, будут обращаться все последующие украинские переводчики Норвида.

3

Рассмотрение удач и просчетов в русских и украинских переводах Норвида ведет нас к постановке еще одного вопроса — о роли редактора сборника стихотворных переводов. На эту тему писали немало. Ведь именно от редактора зависит прежде всего отбор переводов, контроль за их качеством. Он должен позаботиться о цельности сборника, если сборник создается коллективом переводчиков.

Русский сборник составлен М. Поляковым. Издательский редактор — Ю. Живова. В отношении отбора произведений, учитывая объем книги, к ним можно предъявить не так уж много претензий. Но в отношении уровня отдельных переводов составитель и редактор не проявили должной требовательности. Спору нет, в русском однотомнике есть хорошие, дающие представление о поэзии Норвида работы (помимо тех, о которых уже шла речь) — и «Буря», и «Памяти Бема траурная рапсодия» (Д. Самойлов), и некоторые другие. Но есть и переводы явно слабые, как, скажем, «Моя отчизна» (С. Свяцкий).

Велика роль редактора и как организатора коллектива переводчиков. Микола Бажан — титульный редактор украинского сборника — сплотил вокруг себя коллектив поэтов, объединил их общностью той задачи, которая затем была очень точно сформулирована в предисловии к книге.

В украинском однотомнике Норвид представлен более убедительно и полно. Здесь больше удачных переводов. Можно назвать работы Д. Павлычко, самого М. Бажана (о некоторых из них я уже говорил), В. Коротича, В. Лучука, Р. Лубкивского, И. Гнатюка. Последний, например, очень хорошо перевел лирические миниатюры «Словечко», «Addio», «Ошибка». Интересен сделанный им перевод не-

большого отрывка из поэмы «A Dorio ad Phrygium», в котором с большой поэтической точностью воссоздана образная система оригинала и его элегическая, задушевная интонация и ритмико-синтаксическая организация. Из переводов В. Лучука, полагаем, лучшими являются «Не призывай меня к смиренной песне» («Не клич бо мене до смиренних пісень») и «Равнодушие» («Байдужість»).

Но порой и в удачных в целом переводах есть места явно слабые. Их легко было бы исправить, прояви редактор больше требовательности. Так, ряд возражений вызывает сделанный И. Гнатюком перевод стихотворения «Тем временем» («Тим часом»), очень важного для понимания норвидовской концепции истории.

Наконец, есть и в украинском сборнике работы явно слабые, которые вряд ли стоило публиковать. Это прежде всего работы Л. Череватенко. Если судить по ним — Норвид весьма посредственный поэт, автор заурядных рифмованных сентенций.

...Итак, перед нами два сборника переводов поэзии Циприана Норвида. По-разному представляют они оригинал.

Сделан первый шаг в деле ознакомления русского и украинского читателя с творчеством большого и самобытного поэта. Будем надеяться, что за этим последуют новые переводы, которые раскроют нам творческий облик Норвида полнее и глубже.

Т. Вирта

ЮГОСЛАВСКИЙ ЖУРНАЛ «МОСТЫ» И ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

1

В начале 1970 года в Югославии появился первый номер профессионального переводческого журнала «Мосты». С тех пор журнал регулярно, четыре раза в год, выходит из печати. Пятилетний опыт его издания нам кажется достаточным, чтобы поговорить об этом интересном начинании югославских литераторов, попытаться его осмыслить.

Журнал издается Союзом переводчиков Сербии, и одна из основных его задач — ознакомление читательской общественности с новыми достижениями в области художественного перевода.

Шестилистный объем журнала не дает возможности полностью помещать в нем большие произведения, однако, наряду со стихами, новеллами и эссе, в «Мостах» печатаются отрывки из повестей и романов. Особое внимание уделяется драматическим произведениям. Желая восстановить драму в равных правах с прозой и полагая, что драма, как всякое литературное явление, начинает свою жизнь не с театральных подмостков, а с книжных или журнальных страниц, редколлегия отводит ей специально созданный отдел приложений.

Отношение читательской аудитории внутри страны к предлагаемой ей издательствами переводной литературе — предмет исследований для авторов следующего раздела. В открывающем первый номер редакционном предисловии по этому поводу говорится, что «объективная оценка деятельности издательств поможет разобраться в причинах успеха или неуспеха у читателей того или иного произведения ино-

странной литературы». И наоборот — «обзор литературы, выходящей за рубежом, поможет привлечь внимание наших читателей к наиболее интересным книгам или дать отповедь слабым». Ознакомительным целям этого раздела должен способствовать всесторонний и широкий охват литературного процесса в мире. При этом редколлегия поощряет любые экскурсы в историю, «ибо в живой литературный процесс наших дней безусловно входят и писатели прошлого, не утратившие своей воздействующей силы на современного человека» (№ 1, с. 3—4).

Естественно, что одна из главных тем, предопределяющих специфику журнала,— теоретические вопросы перевода. Однако, наряду с творческими вопросами, в поле зрения журнала также находятся вопросы авторского права переводчиков.

Большое место в журнале отведено библиографии переводной литературы. Приводимые этим разделом данные призваны охватывать художественную литературу, в том числе детскую и юношескую, общественные науки и публицистику, выходящую в свет в республиках Югославии, и таким образом воссоздать картину художественного перевода в стране.

В отделе «Хроники» можно найти сообщения о международных переводческих конгрессах и симпозиумах, разбор правовых споров, сведения о лауреатах различных литературных премий как внутри страны, так и за рубежом.

Излагая в своей вступительной статье «О переводе», опубликованной в первом номере журнала, эту программу издания, главный редактор Слободан Иованович говорит о связующей роли переводчиков в современном мире, немыслимом без их посредничества, но далеко не всегда воздающем им должное. «Деятельность переводчиков является одним из условий современной жизни и движения вперед. Как бы там ни было, но без нее нет прогресса» (с. 8).

«Необходимо остановиться особо на тех познаниях,— говорится в той же статье,— которые получены нами не непосредственно, а благодаря посредничеству. Когда, например, Бернард Шоу молодым человеком вошел в читальный зал Британского музея с намерением не выйти из него до тех пор, пока не овладеет знаниями, необходимыми для понимания времени, в котором живет, он открыл для себя учение Карла Маркса не на языке оригинала, а в переводе, причем даже и не на английский язык, а на французский.

И это открытие произвело в нем определенный перелом. И когда затем тот же самый Бернард Шоу решил войти в русло современной драматургии, он познакомился с творчеством Ибсена в переводе, ибо норвежского языка он никогда не знал. Почерпнутые им благодаря искусству перевода знания оказали глубочайшее влияние на все его творчество.

Несколько позже, когда русские классики вышли на европейскую арену и такие писатели, как Толстой и Достоевский, получили всеобщую известность, множество тех, кто стал их учениками, поклонниками и последователями, смогли ими стать отнюдь не потому, что они знали русский язык. Они ими стали благодаря посредничеству переводчиков. И когда, наконец, в наши дни Соединенные Штаты Америки прилагают огромные усилия, чтобы не отстать от русских, они это делают не путем овладения труднодоступным для них русским языком, но прежде всего пользуясь методом пересадки на свой родной язык всего, что может способствовать их собственным достижениям...» (с. 7—8).

Так, предлагая вниманию своих читателей современную советскую прозу, первый номер журнала «Мосты» «пересадил» на национальную сербскую почву повесть Валентина Катаева «Маленькая железная дверь в стене». Известно, что ассоциативная проза всегда была пробным камнем для переводчика. В этом плане определенные сложности представляют собой и те произведения В. Катаева, которые выходят из-под его пера в последнее время. Воспоминания автора о его поездке с отцом и маленьким братом Женей, впоследствии прославленным писателем Е. Петровым, на Капри в детские годы связываются с впечатлениями настоящего времени и переплетаются с представлениями о тех далеких днях, когда на Капри побывал В. И. Ленин и жил Максим Горький. Такое смешение временны́х плоскостей, как бы находящих одна на другую, требовало от переводчика тонкости и мастерства, ибо различия сербского и русского языков и их временны́х форм препятствуют при переводе воссозданию структуры и звучания фразы оригинала. Задача переводчика состояла здесь в том, чтобы хрупкое построение, столь чувствительное к неосторожным прикосновениям, не разрушилось при перенесении его в другую языковую среду. И в этой своей кропотливой работе переводчик Душан Стоилькович проявил, на наш взгляд, достаточно чуткости и такта.

К сожалению, столь удачно открыв этой повестью В. Ка-

таева первый номер журнала, редколлегия на том и заканчивает знакомство своих читателей с советской прозой. Это кажется тем более неоправданным, что книги советских писателей давно и прочно вошли в обиход югославского читателя и без них невозможно себе представить ни один столичный или республиканский издательский план.

Весьма скудно представлен в журнале прозаический жанр и в образцах мастеров прошлого. Он исчерпывается всего лишь одним рассказом Шолом Алейхема.

Из обширного наследия писателя «Мосты» (№ 9) берут рассказ «Горшок». Выбор этого произведения из знаменитых «Монологов», естественно, не может вызвать возражений. Жизнь всячески обойденных судьбой, но неунывающих обитателей нищего еврейского местечка, во всем ее неповторимом своеобразии, со всей напевностью и меткостью речи и грустной мудростью мягкого юмора встает перед нашими глазами. Совершенно неоправданной, однако, кажется нам необходимость представления того или иного текста во «вторичном» переводе. А именно такой операции подвергается рассказ «Горшок», опубликованный в журнале в переводе... с французского [1]. Это, вероятно, особенно касается произведений, в которых специфика говора, особая тональность разговорной речи, обилие реалий и диалектизмов до некоторых пор давали основания утверждать принципиальную невозможность перенесения их на чужую языковую почву. И хотя мастера современного перевода на множестве примеров доказали необоснованность подобных утверждений, особая трудность перевода таких текстов остается несомненной. Именно здесь, как нигде, необходимо знание языка оригинала, так же как и всех особенностей описываемой обстановки. Между тем при двухстепенной трансформации текста неизбежны потери. Так, при сопоставлении русского текста, переведенного непосредственно с оригинала, и сербского, переведенного с французского, возникают разночтения, при которых «куры» превращаются в «уток», «невежда» в «крестьянина», «злополучный» в «проклятого», «трефное» в «гадость» и пр. Эти неточности, возникшие, возможно, где-то еще на промежуточной стадии перевода, тем не менее сви-

---

[1] На примере этого перевода наглядно видна необходимость указания, с какого языка переводится то или иное произведение. Между тем если в этом случае оно имеется, то в целом ряде других неправомерно опущено. Отсутствие такого рода указания в специально переводческом журнале производит впечатление недопустимой небрежности.

детельствуют о порочности метода в целом и мешают по достоинству оценить труд переводчика.

Раздел драматургических приложений знакомит своего читателя с двумя пьесами советских писателей — Л. Малюгина «Жизнь Сент-Экзюпери» (№ 11) и В. Пановой «Сколько лет, сколько зим!» (№ 19).

Известная переводчица русской литературы (она же переводчица пьесы) Мария Стоилькович в своей статье «Л. А. Малюгин. «Жизнь Сент-Экзюпери» пишет: «Тот факт, что судьба Сент-Экзюпери вдохновила Малюгина написать о нем пьесу, кажется на первый взгляд странным. Может быть, потому, что Малюгин слишком прочно был связан с русской почвой, с русской литературой и историей. Малюгина, однако, поразило исключительное явление человека и писателя — Антуана де Сент-Экзюпери. Он был ему близок по духу, близок его живым интересом к людям, и той самоотверженностью, с какой он служил двойному своему призванию. Л. Малюгин познакомился с Сент-Экзюпери по его книгам: «Маленький принц», «Южный почтовый», «Ночной полет» и «Планета людей» и проникся любовью к его бесконечно и многосторонне одаренной личности, его неиссякаемой энергии, редкой интеллигентности, к его бесстрашию, которое он прикрывал иронией, его культу дружбы, его жизненной философии» (№ 1, с. 86). Этими словами переводчица прекрасно сформулировала, как нам кажется, и свое отношение к пьесе Л. Малюгина, сформулировала то основное, что привлекло ее к работе над пьесой. Как бы следуя за страстностью и экспансивностью характера главного героя, язык его в переводе М. Стоилькович отличается лаконизмом, стремительностью и интонационной точностью реплик. Высокий уровень перевода обнаруживает себя и в речевых характеристиках других персонажей.

Неукоснительно выдерживается переводчицей и нарочитое сгущение красок в той сцене, где герой, заброшенный прихотью летной его судьбы в Москву, пытается вникнуть в советскую действительность. Он попадает в «коммунальную квартиру», к одной из «уплотненных» ее обитательниц, которая по ходу действия ищет «хлебные карточки», намереваясь отправиться в «очередь за пайком», в то время как пришедший к ней в гости знакомый убеждает приезжего в преимуществах «общежития», «самодеятельности» и «субботника». Найти эквиваленты всем этим словам-понятиям, отражающим обстановку тех тяжелых военных и после-

военных дней, было нелегким делом для переводчицы, и, однако, она справилась с ним, не погрешив против замысла автора, изобразившего этот эпизод резкими и, быть может, несколько прямолинейными средствами.

Пьеса В. Пановой «Сколько лет, сколько зим!» дана в переводе Е. Шаулич. Его безусловная общая профессиональность, на наш взгляд, снижается некоторыми неточностями, относящимися к упрощению смысловых оттенков, а порой и к ошибочному толкованию реалий. Само название пьесы, звучащее по-сербски в переводе Е. Шаулич как: «Откад се нисмо видели»[1], не отражает в полной мере мягкой грусти русского выражения, быть может и не имеющего в сербском языке прямого эквивалента, однако требующего более глубокого подхода. Упрощение тональности непростого разговора чувствуется и в переводе сцены возвращения домой главной героини Шеметовой, встреченной свекровью. Взволнованность, сбивчивость речи женщин, как бы опасающихся коснуться главного, наболевшего, того, что так давно мучает их обеих, к несчастью, утеряны в переводе. Обеднение эмоциональной нагрузки неизбежно последует в случае передачи одной лишь семантики фразеологизмов типа: «теперь на поправку дело пошло», собрать «на дорожку» продуктов, «тянет до дома, до хаты». В результате такого метода пересадки на другой язык в переводе на сербский получается соответственно: «теперь она уже поправляется», «собрать продукты в путь», «меня привлекает домик». Кальки изречений типа: «оформиться» (имеется в виду на работу), «трубить» (в смысле работать) приводят к нелепостям и прямому искажению смысла. Так, в первом случае героиня обещает «привести себя в порядок», вместо того чтобы «устроиться на работу», тогда как во втором — героя ни с того ни с сего «призывает труба», появившаяся вместо предстоящей ему перспективы отправиться в Германию и там «впрячься в работу».

Внимательная редакция текста, надо полагать, поможет устранить все эти досадные небрежности, вкравшиеся в перевод, что, конечно, послужит к повышению его художественного уровня.

Четырьмя вышеназванными произведениями, с присовокуплением к ним пьесы Е. Замятина «Костер святого Доми-

---

[1] «Откад се нисмо видели» — дословно значит: «С тех пор, как мы не виделись».

ника», и ограничивает журнал «Мосты» показ нашей современной и классической прозы и драматургии.

С большой щедростью отдает журнал свои страницы русской и советской поэзии, представляя произведения таких поэтов, как Ф. Тютчев, А. Фет, А. Толстой, А. Кольцов, Н. Огарев, М. Лермонтов, Н. Некрасов, В. Брюсов, К. Бальмонт, А. Блок, Б. Пастернак, М. Цветаева и другие. (К сожалению, из современных советских поэтов представлена только Маргарита Алигер.) Особенно отрадно здесь также и то, что большинство стихотворных публикаций сопровождают статьи по вопросам поэтического перевода, вводящие читателя в лабораторию этого сложного искусства, и что статьи эти чаще всего написаны самими переводчиками, как бы в обоснование своей творческой позиции.

Особо выделено в журнале творчество А. Блока. В девятом номере «Мостов» (1972), в статье «Символ времени — Александр Блок», переводчица его стихов Елица Дреновац пишет: «Годовщина смерти поэта обычно дает повод для пересмотра всего его творчества. Вновь переосмысливается образная система его поэзии, и становятся яснее заветы, обращенные к потомкам. Еще одно время признает его своим» (с.27). Говоря о том влиянии, которое оказало творчество Блока на все развитие поэзии двадцатого века не только в России, но и за ее пределами, автор статьи с профессиональной пристальностью останавливается на проблемах перевода А. Блока на сербскохорватский язык.

Воссоздать на сербскохорватском языке неповторимую музыку лирики Блока во всем ее мелодическом и интонационном богатстве — вот в чем видели основную свою задачу переводчики, взявшие на себя нелегкий труд пересадить его поэзию на югославскую почву. Подчеркивая необыкновенную музыкальность блоковских стихов, в которой, может быть, и заключается непревзойденный феномен его поэзии, Е. Дреновац приводит в своей статье высказывание Корнея Чуковского: «В безвольном непротивлении звукам, в женственной покорности им и было очарование Блока. Блок был не столько владеющий, сколько владеемый звуками, не жрецом своего искусства, но его жертвой»[1].

---

[1] К. Чуковский. Книга об Александре Блоке. П., изд-во «Эпоха», 1922, с. 52.

Как сказано выше, Е. Дреновац не только пишет о Блоке, но и переводит его. В тринадцатом номере «Мостов» опубликована подборка ее стихотворных переводов из А. Блока. Не имея возможности разобрать каждое из девяти переведенных стихотворений, остановимся на двух из них. К удачам Е. Дреновац, нам кажется, относится перевод стихотворения «Гамаюн, птица вещая». Максимально приближенная к образцу лексическая фактура текста сочетается в нем со счастливо найденной рифмой, которая в своем звучании на языке перевода как бы вторит мелодии подлинника, возрождая на сербскохорватском языке торжественно-приподнятую тональность этого произведения, его «музыку», без которой разрушается душа поэзии Блока.

Над миром бескраjних вода
Пурпуром сунца покривених
Она прориче и пева
Скрханих крила, сметених [1].

В стихотворении Блока «О доблестях, о подвигах, о славе...» переводчицу подстерегало множество сложностей, которые, на наш взгляд, не во всех случаях преодолены ею с одинаковым успехом. Вся чарующая сила этого стихотворения, вся боль тоски по ушедшей любви и растраченной жизни таится в той самой музыкальности, о которой выше писала переводчица. Музыкальность эта проявляется в ритме фразы, в неслучайных, должно быть (в поэзии Блока нет ничего случайного), повторах отдельных слов и целых выражений. Например, в конце третьей строфы у Блока: «И вспомнил я тебя пред аналоем, и звал тебя, как молодость свою». Четвертая строфа начинается повтором: «Я звал тебя, но ты не оглянулась...» У Е. Дреновац эта плавность перехода из одного в другое разрушена: «И звао сам те као младост своју, дозивао те у пустоме храму». Начало же новой строфы: «Ја сам те звао, ал ти ниси дошла».

В переводе есть смысловые неточности. Вполне понятны трудности, встающие перед переводчиком при поисках аналогов для таких слов, как, например, «заветный», однако

---

[1] На гладях бесконечных вод,
Закатом в пурпур облеченных,
Она вещает и поет,
Не в силах крыл поднять смятенных...
(А. Блок)

это слово ни в коей мере не соответствует словам «свет и драг», что значит «святой и дорогой». Слово «снизошла» не соответствует слову «помогла», которое и на сербском языке имеет значение, адекватное русскому; понятие «доблести» не соответствует «успеху».

Не найденные переводчиком аналоги искажают смысл ключевых строк, таких, например, как: «Не знаю, где приют своей гордыне ты, милая, ты, нежная, нашла...» В переводе читаем: «Не знам, где си мир свому срцу ти, мила, ти, нежна моја, нашла», что означает: «Не знаю, где покой своему сердцу...» и т. д.

Теоретические проблемы воспроизведения поэзии А. Блока на сербскохорватском языке занимают и другого известного югославского переводчика — Радмило Мароевича.

Предваряя свой перевод поэмы А. Блока «Двенадцать», опубликованный в 15-м и 16-м номерах журнала, обширной исследовательской статьей о поисках наиболее точных форм передачи на другом языке этого произведения, Р. Мароевич пишет:

«Поэму «Двенадцать» мы выбрали по нескольким причинам. Во-первых, это самое значительное и самое популярное произведение Блока и первый поэтический отклик на Октябрьскую революцию в русской литературе. И, во-вторых, потому, что поэма своей глубиной, гармоничностью, многоплановостью и метафоричностью вызывает целый ряд противоречивых толкований литературной критики. Далее, поэма отличается огромным разнообразием стихотворных размеров, рифм и ритма, разнообразием оркестровки и темпа; в ней демонстрируется стилевое многообразие речевых интонаций; ораторский пафос, высокая поэтичность, обыденность реплик действующих лиц; в ней звучат ритмы своеобразных народных частушек, городского романса, революционных маршей и припевов революционных песен. Наконец, поэма представляет собой единое целое, в котором все эти разнородные элементы, исполняющие свою определенную функцию, крепко спаяны между собой.

Задача поэта-переводчика — если идти от блоковского понимания этой миссии — здесь двоякая. С одной стороны, поэт-переводчик должен до тончайших нюансов вникнуть в поэму, то есть в ее семантико-звуковую гармонию, постичь связи с языковой стихией, ее породившей. С другой стороны, поэт-переводчик должен и в стихии языка перевода найти семантические эквиваленты, которые по большей части

имеют звучание совершенно отличное от звучания слов и символов оригинала, и эти эквиваленты организовать в единое музыкальное целое» (№ 11, с.193).

Спор о переводе на сербскохорватский язык шедевра Блока начинается с самого его заглавия. До сих пор, по свидетельству Р. Мароевича, литературоведы Югославии и ее поэты переводили заглавие как «Дванаесторица» (т. е. нечто вроде «двенадцатеро».— *Т. В.*), иначе — собирательной формой, указывающей на определенное количество людей, и под этим названием поэма до недавнего времени была известна в стране. Между тем Р. Мароевич пишет о том, что поэт, по всей видимости, шире представлял себе символику названия. Название «Двенадцать», помимо фигурирующих в поэме «двенадцати» красногвардейцев, вбирает в себя еще и «двенадцать» составляющих ее песен. Различные характеристики двенадцати красногвардейцев соответствуют двенадцати песням, столь отличным друг от друга и составляющим, однако, единый монолит поэмы. Бешеным вихрем подстегнуты герои и темп поэмы,— «вихрем революции,— пишет далее Р. Мароевич.— Символика названия поэмы имеет и еще более широкое значение: это поэма не только о двенадцати апостолах революции, но и о двенадцатом часе, пробившем для всей старой России» (№11, с.195).

Таким образом, по мнению Р. Мароевича название поэмы и в переводе на сербскохорватский язык должно звучать как «Дванаест», т.е. «Двенадцать», что вмещает в себя множество, как одушевленное, так и неодушевленное.

Нахождение эквивалентов типично русской лексике, таким, например, словам, как «времечко», «лихач», «вития», по-прежнему остается камнем преткновения для переводчиков. Решения тут определяются степенью индивидуальной одаренности и чуткости мастера. Эти решения могут быть самыми разными. Иные прибегают к описательному методу раскрытия образа оригинала. Так, «вития» предстает в переводе одного поэта как: «гле, пророчки како кити», что читается примерно как: «гляди, как разглагольствует». Другой переводчик употребляет слово «златоуст», тогда как, по свидетельству Р. Мароевича, профессор Бабович в книге «Поэты и революция» предлагает новообразование от сербскохорватского слова «поет» («поэт») — «поета», что придает слову иронический оттенок. Р. Мароевич впоследствии и сам воспользуется этим словообразованием, и тогда оно вполне удачно завершит пятую строфу первой песни:

— Пропада Русија света!
Као да личи на писца —
Поета...[1]

Слово «лихач» либо ошибочно передается словом «возар» (лодочник), либо, как у самого Р. Мароевича, словом «кочијаш» (извозчик), недостаточно хорошо укладывающимся в строку: «...Опет кочијаш галопом јури», к тому же не совсем точно передающим эмоциональную окраску самого понятия. Тут, видимо, поиск еще продолжается.

Отлично найден Р. Мароевичем аналог русскому «времечко» — «временце», тогда как просто «време» в других переводах обедняет понятие. Впрочем, такое обеднение семантической окраски слова находим и у Р. Мароевича, затруднившегося найти адекватное выражение для русской собирательной формы «солдатье», вероятно почти непереводимой, и ограничившегося в своем переводе «војницима», равнозначным «солдатам».

Большие сложности для перевода представляют собой и блоковские словообразования, такие, например, как «надвьюжный». По нашему мнению, приведенный автором статьи перевод М. М. Пешича, воспользовавшегося описательной формой передачи этого слова, более поэтично завершает поэму:

Нежним кретом изнад бура
Снежним летом од бињура
    С белим венцем ружа тих —
    Иде Христос испред њих,—

где «изнад бура», что значит «над метелью», выразительнее, нам кажется, звучит, чем соответствующая строка последнего стиха в переводе Р. Мароевича:

Нежним ходом надбурним,
Снежным прахом бисерним,
    У белом венцу ружа, чист —
    Испред свих — Исус Христ [2].

---

[1] — Погибла Россия!
Должно быть, писатель —
Вития...

(А. Блок)

[2] Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
    В белом венчике из роз —
    Впереди — Исус Христос.

(А. Блок)

На наш взгляд, в первом варианте более бережно донесена до слуха югославских читателей и мелодическая тема оригинала.

Не меньше проблем встает перед переводчиками и при передаче понятий, смысловое значение которых как бы вступает в противоречие с самим словом, в которое они заключены. Многих переводчиков такие слова-загадки ставят в тупик. Это относится и к «старушка убивается — плачет», и к «больно ножки хороши». Одни переводчики идут по пути описательному: «плаче... баба и јеца», что значит: (плачет... бабка, всхлипывает), или еще один вариант: «баба... буса, јеца», примерно в том же значении, тогда как Р. Мароевич более близок к расшифровке смысла этого понятия: «Старица од туге да свисне,— плаче» (старушка от тоски умирает,— плачет).

Слово «больно» в значении «уж очень» нередко переводится, по свидетельству Р. Мароевича, только как производное от боли, что искажает в данном случае смысл. Между тем в переводе Р. Мароевича, вообще опускающего это слово, на наш взгляд, употребляется эпитет, принадлежащий к другому лексическому ряду. Звучащий в его переводе стих: «Ех, ех, заплеши! Дивне ноге покажи!» («прелестные ноги покажи») — сейчас же останавливает взгляд неправомерным употреблением здесь слова «дивне», нарушающим единство словаря поэмы, о котором писал в статье сам переводчик.

Интересен у Р. Мароевича анализ ритмического многообразия поэмы и проблем ее передачи на другом языке.

Для того чтобы передать многоголосую гамму двенадцати песен оригинала и воссоздать все своеобразие их неповторяющейся самобытности, когда один стих как бы перебивает другой, создавая поистине «вьюгу» звуковых ассоциаций, надо быть большим мастером перевода. При передаче каждого отдельного куплета, такого, например, как: «Хлеба! — Что впереди? — Проходи» или «Вперед, вперед, вперед! Рабочий народ!» — возникает бесчисленное количество вариантов, стремящихся к смысловой близости к оригиналу и к максимальному удовлетворению требований музыкальности.

Понятным становится, почему поэма «Двенадцать» и ее переводы на сербскохорватский язык, по словам Р. Мароевича, «вот уже полстолетия возбуждают интерес литературной и научной общественности» (№11, с.194). И вероятно, еще будут возбуждать.

Но и сейчас уже можно с уверенностью сказать, что благородным трудом переводчиков «пересаженная» на почву сербскохорватского языка поэзия А. Блока прочно в ней укоренилась и прижилась.

Не менее глубоко, чем творчество Блока, исследуется и изучается в Югославии творчество такого русского поэта, как Ф. Тютчев. Лучшие поэты-переводчики страны отдают свое дарование поискам живого отражения его лирики на своем родном языке, чтобы помочь югославскому читателю не только познакомиться с поэзией этого блистательного художника слова, но и прочувствовать в лучших переводах чарующую прелесть его стиха.

В статье «Лирика Тютчева на нашей почве» Р. Мароевич пишет о том, что «хотя лирика его переводилась у нас еще при жизни поэта, отдельным изданием лирику Тютчева на сербскохорватском языке мы получили только сейчас (в 1972 г. — *Т. В.*) заслугами Иована Яничевича, автора переводов и составителя сборника» (№14, с. 155). И хотя Р. Мароевич предъявляет некоторые претензии к составлению сборника, связанные в основном с недостаточным его объемом, он отмечает талантливость самих переводов. Действительно, отдельные стихи, такие, как «Последняя любовь», отлиты в языке перевода в ту самую гармоничную форму, которая представляет собой сплав поэтичности и подлинного мастерства.

Особенно удачно, на наш взгляд, найден эквивалент второй строфы стихотворения, в которой автору перевода посчастливилось донести до слуха сербских читателей подлинное дыхание оригинала с сохранением его ритма, внутренней рифмы, с правильной расстановкой в строке цезур.

Пола је неба већ у сени,
још само запад што се зари —
причекај, чекај, дане снени,
продужи се, продужи, чари [1].

К сожалению, в первой строфе стихотворения утеряна не случайно данная Тютчевым инверсия: «О, как на склоне на-

---

[1] Полнеба охватила тень,
Лишь там на западе бродит сиянье,—
Помедли, помедли, вечерний день,
Продлись, продлись, очарованье.

(Ф. Тютчев)

ших лет нежней мы любим и суеверней...», которая придает особый смысл эпитету «нежней», именно отличающему любовь «на склоне лет». Потеря эта, однако, продиктована была требованиями размера, достаточно точно выдержанного в переводе.

К этому же стихотворению (№3 журнала) обращается и другой переводчик русской поэзии на сербскохорватский язык — Лав Захаров. Предложенная им интерпретация дает повод к сравнительному анализу двух этих переводов. Начальная строка стихотворения, являющая собой трудную задачу для переводчика, в его передаче звучит, в отличие от варианта И. Яничевича («О, како пред живота крајем...»), как «Када смо већ на прагу старости»[1]. Вариант правомерный, однако предпочтение все же, пожалуй, следует отдать первой версии, наиболее полно доносящей эмоциональную окраску оригинала. Опущенный в третьей строке первой строфы повтор глагола обедняет ее звучание по сравнению с оригиналом. Ошибочным представляется понимание второй строки второй строфы: «Само на западу светлост не урања», что значит «не поднимается, не встает», тогда как у Тютчева: «бродит сиянье». У Яничевича в соответствующем месте находим: «запад, што се зари», что кажется нам более удачной формой. Сложный для перевода глагол «скудеет» в строке «пускай скудеет в жилах кровь» дается Л. Захаровым как: «Доиста хлапи крв у венама» («иссякает»), что, может быть, точнее воспроизводит смысл оригинала, чем вариант «у жилами нек крв се гаси», который мы находим у И. Яничевича.

Большой интерес, как выбором имен, так и выбором самих стихотворений, представляет собой подборка «Из русской поэзии девятнадцатого века» (№ 3), составленная и переведенная Л. Захаровым. Широкая эрудиция и любовь к русской словесности позволили составителю воссоздать в миниатюре многоголосый и мощный хор поэтов того времени.

В этом хоре со всей их неповторимой самобытностью звучат голоса Е. Баратынского, А. Кольцова, М. Лермонтова, Н. Огарева, Ф. Тютчева, А. К. Толстого, А. Фета, Н. Некрасова и других.

Не имея возможности подробнее остановиться на каждом из переведенных стихотворений, отметим хотя бы то, что кажется нам особенно удачным.

Это, прежде всего, «Дорога» Н. Огарева, в которой ав-

тору перевода удалось создать на своем родном языке музыкальный образ русской песни с ее щемящей тоской, пронизывающей это поэтическое раздумье.

С подлинным подъемом переведено стихотворение Н. Некрасова «О, Муза, я у двери гроба!». Драматические ноты его явственно звучат и в заключительных строках перевода, исполненных страдания и горечи:

Русија није родно тле
Оном, ко гледа хладног срца
Лик бичеване Музе те
Што, сва у крви, болно грца...[1]

Эмоциональную взволнованность оригинала, его строгую поэтическую форму воссоздает на сербскохорватском языке Л. Захаров также и в стихотворениях А. Фета: «Раскини са мном ради свог спокоја...» («Забудь меня, безумец исступленный...») и «Не изневерих те, и данас, у старости...» («Нет, я не изменил. До старости глубокой...»)

Прекрасно сохраненный размер последнего стихотворения дает югославскому читателю представление не только о настроениях поэта, но и о подлинном звучании его стиха:

Лепота друкчија пролети ли, у срећи,
Учини се: зачас препознаћу те ја!
И нежност негдашња, трепереќи, журећи,
Кроз песму опет сја![2]

К творчеству А. Фета обращается также И. Яничевич, перу которого принадлежат переводы восьми стихотворений поэта, помещенные в 4-м номере журнала.

Русские поэты начала двадцатого века представлены в 12-м номере журнала подборкой, составленной и переведенной Миланом Табаковичем. В нее входят ранний Блок, В. Брюсов, К. Бальмонт, В. Соловьев, В. Иванов, М. Волошин. Поиски новых художественных средств самовыражения, отмечающих творчество таких мастеров слова, как

---

[1] Не русский — взглянет без любви
На эту бледную, в крови,
Кнутом иссеченную Музу...

(Н. Некрасов)

[2] Мелькнет ли красота иная на мгновенье,
Мне чудится, вот-вот, тебя я узнаю:
И нежности былой я слышу дуновенье,
И, содрогаясь, я пою.

(А. Фет)

К. Бальмонт и В. Брюсов, особенно привлекают переводчика. В переводе стихотворения К. Бальмонта «Родная картина» М. Табакович демонстрирует отличное владение словом, позволившее ему воспроизвести на родном языке в лаконичном и четком стихе сложную символику подлинника.

К творчеству Марины Цветаевой обращается Данило Киш, представитель молодого поколения писателей Югославии, автор талантливых повестей и рассказов. Темпераментный монолог поэтессы в ее «Стихах к Пушкину» (№2), ее горячий протест против всех, кто тщится изобразить приглаженной бунтующую природу пушкинской поэзии, с истинным поэтическим подъемом возрожден Д. Кишем в строках перевода. Большая работа проделана им и в области передачи на другом языке новаторской стихотворной формы с разрывом привязанных по смыслу слов и переносом их в другую строку, а также словотворчества, столь свойственного М. Цветаевой. Одаренность переводчика проявилась и в необычайно чутком воссоздании на родном языке внутренней напряженности этих стихов, их эмоционального накáла.

Пелось как — поется
И поныне — тáк.
Знаем, как «дается»!
Над тобой, «пустяк»,

Знаем — как потелось!
От тебя, мазок,
Знаю — как хотелось
В лес — на бал — в возок.

И как — спать хотелось!
Над цветком любви —
Знаю, как скрипелось
Негрскими зубьми!

Певало се — с муком
Ко што се пева — и садâ.
Знамо како «полази за руком»!
Колико нам, «ситницо», јадâ,

Зададе — како се знојило чело
Од тебе, последњи штриху,
Знамо како се хтело
У санке — на бал — у шуму
тиху...

И каква — жеља за сном!
Над цветом љубави, дубинâ —
Знамо како је шкрипао он —
Црначким зубима!

Десятый номер журнала публикует восемь ранних стихотворений Б. Пастернака в переводе признанного мастера этого жанра М. Сибиновича. Усложненная форма стихотворений этого периода творчества Б. Пастернака, от которой он впоследствии сознательно отказался, придя к прозрачной простоте, поиски парадоксальных параллелей («зяблик» — «зябли», «маляр» — «малярийный»), увлечение вычурными образами типа «звон ведер сшиблен набекрень», «так гневу дня судьба гореть // дичком в черешенной коре», перенасыщенность определениями — «и клевер бурен и багров // в

бордовых брызгах маляров» — и пр. требовали от переводчика виртуозного владения словом. Точность перевода таких вещей, как, например, «Наша гроза», сочетается в строках сербскохорватского стиха с сохранением специфического образного мира, характерного для поэзии Б. Пастернака тех лет.

Известную поэтессу Югославии Десанку Максимович привлекает творчество советской поэтессы Маргариты Алигер. Предпосылая небольшое вступительное слово подборке стихотворений М. Алигер из вышедшего несколько лет назад сборника «Синий час», Д. Максимович пишет о той подкупающей искренности и серьезности, с какой ведет поэтесса свой лирический разговор с читателем. Это в равной степени касается ее любовной лирики и гражданско-патриотической, ее стихов, навеянных впечатлениями недавних путешествий и воспоминаниями молодости. Мысли, чувства, раздумья поэтессы составляют плоть и душу ее стихов, в чем М. Алигер и сама признается: «Я твердо убеждена, что мои стихи могут дать гораздо более исчерпывающее и глубокое представление о моей биографии, чем все, что я могу рассказать о ней сама». «Жизнь кажется ей особенно притягательной своей красотой и разноликостью,— пишет в предисловии Д. Максимович,— хотя она и ощущает всю ее трагичность» (№5, с.15). И вот эти две черты — предельную искренность и драматическое восприятие неизбежного в жизни — и передала Д. Максимович в своих переводах стихотворений М. Алигер.

Правомерным явлением сербскохорватской поэзии представляются переведенные с подлинным поэтическим вдохновением стихи «Дом в Медоне», посвященные Марине Цветаевой:

Сиви, суморни дом у Медону,
Сиви, старински дом у Медону,
Дом на четириката,
Ни издалека палата,
Украj туђе гараже [1].

С большой силой и драматизмом звучат на сербскохорватском языке и такие стихи, как «К портрету Лермонтова»,

---

[1] Серый скучный дом в Медоне,
Серый старый дом в Медоне,
Дом в четыре этажа
У чужого гаража.

(М. Алигер)

«В мире, где живет глухой художник», «Напряженное действие драмы...», переводы которых также принадлежат перу Д. Максимович.

Этими прекрасными образцами поэтических переводов исчерпывается к настоящему времени [1] знакомство читателей журнала «Мосты» с советской и русской поэзией, но не заканчивается разговор о насущных проблемах ее воспроизведения на сербскохорватском языке.

Интересна в этом плане рецензия И. Яничевича на новый однотомник избранной лирики М. Ю. Лермонтова, изданный в 1969 году издательством «Култура» (Белград) в переводе Миодрага Сибиновича. Стихотворные размеры, как известно, не поддаются порой переносу на другой язык в силу непреодолимых различий в системе ударений, заставляющих переводчика идти порой на изменение метра. Именно с этими трудностями сталкивается М. Сибинович при переводе лирики Лермонтова, «внесшего в русскую поэзию анапест, неприемлемый для нашей языковой атмосферы,— пишет Яничевич,— и вообще часто пользовавшегося стопами, далекими от хорея и дактиля,— ямбом и амфибрахием». «Занятно,— в связи с этим отмечает автор статьи,— что переводчик добивается наибольшего успеха... отрекаясь от желания сохранить размер и рифму, тождественные оригиналу... Именно в этом отречении от насилия над языком и строгого соблюдения внешней формы лермонтовской поэзии Сибинович достигает наиболее полной передачи ее существенных черт. Так, в «Дарах Терека» отсутствие мужской рифмы восполняется непринужденным распределением естественных ударений в стихе. Перебои ритма создают еще более убедительное впечатление стремительно несущейся горной реки:

Из погледа умертвљеног,
Стара мржња опет бије;
С темена му откривеног
Заветни се перчин вије» [2].

(№ 2, с. 69)

---

[1] Напомним, что настоящий обзор охватывает лишь первые двадцать номеров журнала.

[2] Взор открытый, безответный,
Полон старою враждой;
По затылку чуб заветный
Вьется черною космой.

(М. Лермонтов)

Введение в лексику «Казачьей колыбельной песни» привычных сербскому эпосу обращений помогает раскрытию образа матери, склоненной в заботе над колыбелью сына.

Однако истинный успех сопутствует М. Сибиновичу, по мнению И. Яничевича, в передаче стихотворений, написанных в повествовательно-разговорной интонации, которая предоставляет переводчику наибольшую свободу действий. Например, преодоление сложности версификации в «Бородине» увенчалось, по свидетельству И. Яничевича, воссозданием на сербскохорватском языке «не только образной канвы произведения Лермонтова, но и вольного размаха его стиха, его живой души, его красоты» (№ 2, с.170).

Другая грань искусства поэтического перевода занимает критика Марию Маркович. В статье «Русские народные пословицы в сербских переводах крыловских басен» (№ 5) она ставит самые острые вопросы о передаче на другом языке произведений, имеющих «ярко выраженную национальную окраску», в частности басен Крылова. Особое внимание автор уделяет проблеме перевода пословиц и поговорок в баснях. В редких случаях, когда тождественные по смыслу слова имеют близкое материальное воплощение в языке оригинала и перевода, афоризм переводимого текста удается пересадить на другую почву с почти дословной точностью. Однако таких примеров крайне мало.

Так, например, «није грех ни сиротиња», соответствующее русскому «бедность не порок», дает ключ к однозначному решению проблемы. Сложнее обстоит дело с теми пословицами, которые не имеют прямого аналога в сербскохорватском языке. Тогда возможны самые далекие отходы от первоначального текста с целью максимально полной его передачи.

Так, при воспроизведении русской пословицы «в семье не без урода» более созвучному по формальным признакам выражению «ретка бива кућа без изрода» («редкий дом бывает без выродков») исследователь предпочитает отдаленный, казалось бы, вариант: «да и стара лоза лош изданек роди» («и старой лозе случается произвести плохое потомство»), удачнее сохраняющий общее содержание пословицы как некоего фразеологического целого. Понятно, что при необходимости создания новой модели той или иной пословицы на другом языке никаких определенных рецептов не может быть дано и каждый конкретный случай должен иметь свое конкретное решение.

2

Пристальное внимание к поэзии вообще представляется нам одной из самых привлекательных черт рецензируемого журнала.

Широко представлена в нем поэзия славян: чехов, поляков, украинцев. И разумеется, поэзия братских республик, входящих в состав СФРЮ.

Подборка третьего номера «Маленькая панорама македонской поэзии для самых маленьких» в действительности воспринимается как большой разговор наиболее заметных поэтов Македонии с детьми.

Самобытность поэтических интонаций, разнообразие тем, волнующих поэтов, демонстрируют со вкусом отобранные и переведенные Слободаном Лазичем стихи Славко Яневского, Видое Подгореца, Глигора Поповского, Зорана Иовановича.

К творчеству известного македонского поэта Ацо Шопова обращается переводчик Драгиша Чирич, представляя читателям цикл стихов «Черное солнце» из сборника «Гледач во пеплета» («Гадание на пепле», Скопле, 1970). Современная форма поэтики Ацо Шопова в ее нерасторжимом сплаве с народно-песенными мотивами, специфическое ви́дение мира переданы Драгишей Чиричем на сербскохорватском языке в пластичных и естественных стихах.

Поэзия Македонии занимает и других переводчиков. Номер 13 журнала предоставляет свои страницы переводам Саши Маркуса «Из македонской поэзии», с молодым поэтом Србо Ивановским знакомит читателей журнала Драгица Спасовска. Бурное развитие македонской литературы, вобравшей в себя традиции старого эпоса, с одной стороны, и, с другой, остро воспринявшей новаторство поэзии двадцатого века в столь несхожих его проявлениях, как, например, Есенин и Элюар, видимо, и есть основная причина, объясняющая пристальное внимание к ней сербских переводчиков разных поколений.

Выбор имен чешских поэтов, которым также в журнале отведено заметное место, дает возможность познакомиться с художественной палитрой столь разных творческих индивидуальностей, как: Витезслав Незвал, Ярослав Сейферт, Франтишек Геллер, Богумил Матезиус, Мирослав Голуб,

Иржи В. Свобода, Ярослав Врхлицкий, Станислав Костка Нейман (№№ 6 и 14).

Наконец, интересным начинанием журнала является опыт перевода сербскохорватской, словенской, черногорской поэзии на другие языки.

Иванка Ковачевич публикует в переводе на английский отрывок из великой поэмы П. П. Негоша «Горный венок» (№ 7).

В переводе Джакомо Скотти звучат на итальянском языке стихи крупнейшего словенского поэта Алексы Шантича (№ 19) и таких двух талантливых сербских поэтов, как Оскар Давичо и Стеван Раичкович (№ 6). Стихи молодого одаренного поэта Радомира Андрича воссозданы на английском языке Ранкой Куич.

Сильнейшие мастера поэтического перевода Югославии ведут поиск как бы в двух направлениях: наиболее полного воплощения духа и смысла оригинала, переложенного на другой язык, а также сохранения формы. Об этой проблеме сохранения формы говорит Ранка Куич (№ 18) в своей заметке «В связи с американским переводом одного стихотворения Анны Ахматовой» (речь идет о переводе «Ивы»). Анализируя подробнейшим образом работу Куница-Хейворда, Р. Куич отмечает гибельность для стихотворного перевода пренебрежения рифмой с неизбежно вытекающей отсюда утратой тех основных свойств, которые и составляют секрет эмоционального воздействия поэзии, и в частности поэзии Анны Ахматовой с ее напевностью и мелодичностью.

Между тем именно стремление к наиболее полному воссозданию формы оригинала характерно для сербской школы поэтического перевода. Серьезное отношение к этой проблеме сложилось у самых истоков переводческого искусства в стране, когда примерно с середины прошлого века югославскую литературу обогатили первые переложения мировых шедевров на сербскохорватский язык. Но и они, эти пробные шаги на пути к полноценному переводу, уже тогда вызывали бурные споры и дискуссии.

Динамику развития искусства перевода можно порой проследить на протяжении творческого пути того или иного переводчика, каким был, например, известный лингвист, филолог, историк девятнадцатого века Стоян Новакович, занимавшийся славянскими литературами, в том числе рус-

ской и польской. Если в первых своих переводах С. Новакович, по словам Джордже Живановича (см. № 9—10 — «Об одном перепеве Стояна Новаковича»), ставил основной своей целью лишь передачу смысла авторского текста, то впоследствии этот крупнейший знаток и теоретик литературного языка своей эпохи прилагал огромные усилия для нахождения и воссоздания соразмерных стихов. Так, при переводе поэзии Пушкина С. Новакович, по обычаю того времени, употреблял несимметричный десятисложный хорей (десетерец). «Сам этот факт,— пишет в своей статье Дж. Живанович,— еще мог быть как-то оправдан и признан. Гораздо хуже было то, что наши переводчики пользовались лексикой и стилем нашей народной эпической поэзии, стилем народного гусляра... А это нисколько не напоминало Пушкина. Это не был Пушкин» (№ 9, с. 8—9). То же мнение высказывала и компетентная критика тех дней. И это заставило С. Новаковича пересмотреть свои позиции. Появившийся через несколько лет вслед за лирикой и «Кавказским пленником» Пушкина перевод поэмы Мицкевича «Гражина», выдержанный от начала до конца энергичным одиннадцатисложным ямбом, представлял собой тот самый драгоценный слепок с оригинала, который может дать художник, не только глубоко проникший в замысел первоначального создателя произведения, но и постигший особенности его техники.

Содержательными публикациями представлена в журнале западная литература. К наиболее примечательным из них, на наш взгляд, относятся две публикации из английской поэзии, подготовленные Ранкой Куич. Прежде всего это подборка стихотворений Роберта Бёрнса (№ 12), сохранивших в переводе Р. Куич на сербскохорватский язык обаяние чистой непосредственности чувства, соединенное с внутренней взволнованностью интонации и бесхитростностью средств выражения, свойственных фольклорному творчеству, питавшему поэзию великого шотландца. Стихотворения «Я люблю свою Джину», «Джон Андерсон» в своем звучании на сербскохорватском языке, напоминая лучшие переложения Бёрнса на русский язык, исполненные С. Маршаком, воспринимаются как явления своей отечественной литературы.

Притягательная сила поэтического наследия Федерико Гарсиа Лорки обращает к нему взоры многих поэтов-переводчиков и литературоведов Югославии. В журнале

помещены и обширные подборки его стихотворений (№ 1, составление и перевод С. Лазича; № 7, составление и перевод В. Кошутича), и заметки о новых отдельных изданиях поэтических переводов его произведений на сербскохорватский язык, идущих на смену прежним, прозаическим.

Бессмертные образцы французской поэзии вдохновляют югославских переводчиков на поиски новой, более совершенной формы стиха. «Мосты» отражают многоплановость ведущейся в этом направлении работы. О высоких требованиях сегодняшнего дня, предъявляемых к поэтическому переводу, об «аналитическом и критическом освоении» подлинника говорится в статьях Н. Бертолино в связи с сербскохорватской трактовкой поэзии Поля Валери (№№ 2 и 8).

Властная сила новых критериев и представлений подвигает переводчиков снова и снова браться за то, что было уже неоднократно сделано другими, и ради совершения некоего скачка в развитии переводческого искусства создавать десятки вариантов одной и той же строки, одного и того же поэтического образа. Заметки К. Мичевича (№ 19), предваряющие публикацию его последних переводов из Ф. Вийона, выдают обнаженную остроту восприятия поэзии художником, его мучительную неудовлетворенность собой в творческом осмыслении сути и эстетической уникальности оригинала. Об этом же в конечном счете свидетельствует и полемика между Н. Бертолино и К. Мичевичем (№№ 18, 19), возникшая в связи с критической статьей Н. Бертолино о переводах В. Кошутича из французских поэтов, вошедших в составленную и переведенную им антологию «Перепевов» западной поэзии. Оставляя на совести дискутантов чрезмерную горячность спора, хотелось бы подчеркнуть принципиальность поставленного в нем вопроса о мере ответственности перед читательской аудиторией поэта-переводчика, единолично представляющего своими стихами неповторимую индивидуальность того или иного автора.

Не имея, к сожалению, возможности подробнее рассмотреть опыт передачи на сербскохорватский язык мировой литературы, накопленный журналом «Мосты», позволим себе сказать еще несколько слов о том, как представлена в «Мостах» драматургия. За четыре года издания журнала в нем был опубликован целый ряд выдающихся произведе-

ний этого жанра. Принцип их отбора сводился, по-видимому, к двум постулатам: с одной стороны, представить крупные имена современной литературы, такие, как А. Стриндберг, К. Чапек, Н. Хикмет, Я. Ивашкевич и другие; с другой стороны, систематически обращаться к произведениям мировой классики, возрожденным к новой жизни трудами сильнейших мастеров слова Югославии. Настоящим событием становится перевод «Гамлета» В. Шекспира одним из выдающихся знатоков западной литературы Велимиром Живоиновичем, талант которого с поразительным проникновением воссоздал на сербскохорватском языке шекспировскую трагедию.

К интересным событиям литературной жизни относится и перевод «Пера Гюнта» Г. Ибсена Милошем С. Москалевичем и Ольгой С. Москалевич. Стремление сделать далекое достоянием сегодняшнего дня очевидно в их работе.

3

Современное литературоведение Югославии продолжают занимать и общие проблемы перевода.

«Является ли перевод искусством?» — таким вопросом открывается основной раздел упоминавшейся нами выше статьи Слободана Иовановича «О переводе». И действительно, приступая к рассмотрению прочих встающих перед переводом проблем, надлежит решить этот изначальный вопрос, определяющий место перевода в ряду других видов искусства.

Развивая мысль о творческой основе художественного перевода, С. Иованович пишет, что, поскольку дело перевода, как всякого вида искусства, «глубоко личное», может быть, и не следует ожидать того самого недостижимого совпадения с подлинником в идеально-совершенном случае. Индивидуальность переводчика неизбежно наложит отпечаток на его работу, и в этом смысле возможности перевода бесконечны. «Ибо перевода в действительности нет,— обращаясь к статье, еще раз позволим себе процитировать мы,— скорее это перепев, вне зависимости от того, прозаический ли это текст или стихотворный. Ибо каждый акт словесного искусства есть следствие вдохновения» (№ 1, с.15).

В статье затрагиваются и более частные вопросы переводческой практики. Каким языком и в какой степени должен лучше владеть переводчик — тем ли, с которого он переводит, или тем, на который переводит? Существуют ли связанные с национальными или языковыми особенностями непреодолимые для перевода трудности? Можно ли посредством перевода передать на другом языке лексико-синтаксические тонкости оригинала?

Последняя проблема находит интереснейшую трактовку в статье Миодрага Сибиновича «О художественном переводе прозы. Один из возможных аспектов»:

«Сама постановка вопроса о семантико-синтаксической функции отдельных языковых элементов в художественной прозе предполагает прежде всего тщательное выявление ее интонационных моментов. А поскольку художественная проза есть не что иное, как записанный словами текст, отправной точкой любого исследования о ней должно быть изучение синтаксической структуры данного литературного произведения, получившей в научном литературоведении название поэтического синтаксиса» (№ 14, с.97).

Своевольно опровергая порой прописные понятия школьных учебников, «поэтический синтаксис» из области жанровых примет вторгается в область идейных замыслов писателя, подчеркивая те или иные акценты, указывая на противопоставления, а иной раз и на авторское отношение к происходящему.

Подробнейшим образом разбирая три созданные на разных этапах развития переводческого искусства в Югославии интерпретации гоголевской «Шинели» на сербскохорватском языке, М. Сибинович говорит о важнейшей роли интонационных моментов в прозе Гоголя, пренебрежение которыми в переводе чревато не только утратой стилевой окраски текста, ее ритмических импульсов, дыхания, но и искажением смыслового содержания. И лишь сознательное сохранение синтаксических нюансов «озвученной» авторской интонации прозы послужит залогом удачного воспроизведения ее на другом языке. Такая работа, по словам М. Сибиновича, потребует от переводчика не только изощренного знания своего родного языка и глубокого проникновения в сокровищницу изобразительных средств оригинала, но и большого напряжения всех его творческих сил.

«Творческий потенциал всего переводческого процесса в таких случаях,— заключает М. Сибинович,— достигает особо высокого накала» (№ 14, с.103).

Вопросы искусства перевода широко дискутируются в обзорах Елены Дреновац «Бастионы языка» (№12) и «В связи с теорией перевода» (№16), посвященных сборникам «Мастерство перевода» 1970 и 1971 годов. При этом выявляются две позиции, вокруг которых ведется основная полемика в сборниках. Так, одна часть критиков как бы исходит из мысли Достоевского, что «многое можно знать интуитивно» и что «практика искусства превосходит развитие теоретической мысли», другая часть критиков энергично восстает против этого заявления.

В обзорах приводятся также весьма противоречивые взгляды советских критиков и литературоведов на метод буквального перевода. Подводя итог дискуссии о буквализме, развернутой в сборниках, Е. Дреновац справедливо отмечает недостаточно четкое отграничение у советских литературоведов и критиков понятия «буквализм» от «формального» подхода к переводу художественной литературы, выдвигающего на первый план задачу строгого соблюдения художественной формы оригинала.

Подробно комментируя статьи советских литературоведов, посвященные рассмотрению различных аспектов проблематики художественного перевода, автор обзора особенно выделяет исследование В. Шора о переводческом подвиге М. Лозинского, сумевшего в своей интерпретации «Кола Брюньона» Р. Роллана добиться поразительного эффекта вживления в русский язык народных французских пословий, а также работу И. Айзенштока об одном из основателей советской науки о переводе — А. М. Финкеле.

4

Не менее пристально, чем за развитием советской теоретической мысли в области художественного перевода, следят в Югославии и за проводимыми в СССР переводческими конкурсами. Освещая на страницах журнала «Мосты» результаты некоторых из них, Мира Лалич останавливается вначале на положении переводчика в нашей стране и пишет следующее (№ 5, «Переводческие конкурсы в СССР»):

«Если говорить по большому счету, то можно с уверенностью сказать, что в Советском Союзе созданы особенно благоприятные условия для развития художественного перевода. Под этим своим утверждением я имею в виду атмосферу, окружающую художественный перевод благодаря активному развитию теории, истории, а также критики перевода, атмосферу, в которой ощущается воспитанное в лучших традициях отношение к литературе. В свете этого не удивительно, что общественная роль переводчика приравнивается к роли писателя, труд переводчика рассматривается как оригинальное творчество и, наконец, сами переводчики художественной литературы объединены организационно в одну из секций Союза писателей» (с. 59).

Мира Лалич пишет далее о том энтузиазме, который вызвал у переводчиков конкурс на лучший перевод «Мерани» Н. Бараташвили, объявленный в связи со стопятидесятилетием со дня рождения поэта, энтузиазм тем более удивительный, что начиная с конца девятнадцатого века к этому произведению грузинской литературы неоднократно возвращались, по выражению М. Лалич, «самые славные имена русского пера». Исчерпывающее объяснение этому, по ее словам, дал крупнейший советский теоретик художественного перевода И. Кашкин: «Самый лучший перевод — это исторически ограниченное толкование оригинала, и оно еще в большей мере документ своей эпохи, чем сам оригинал» (с. 60).

«Мотивы объявления конкурса становятся понятными, если они диктуются действительным намерением общества дать своему читателю архисовременное «прочтение» текста прошлого века»,— говорит М. Лалич (там же) и подчеркивает высокие критерии оценок, которыми руководствовались члены жюри при вынесении решений о победителях. В заключение М. Лалич горячо призывает своих коллег, в противовес наводнившему рынок «индустриальному», по ее выражению, переводу с его формально-ознакомительными функциями, способствовать организации в стране конкурсов художественного перевода, являющихся действенным стимулом повышения его литературных достоинств.

Понимая в полной мере обоснованность желаний известной славистки и переводчицы, мы в то же время хотели бы отметить целый ряд полезных в этом плане мероприятий, проводимых в Югославии и нашедших освещение на стра-

ницах журнала «Мосты». Прежде всего это касается поощрительных премий и дипломов, присуждаемых переводчикам, как своим, отечественным, за переводы иностранной литературы, так и иностранным, за переводы на другие языки произведений югославских поэтов и прозаиков. Почти в каждом из 20 просмотренных нами выпусков журнала содержатся сообщения о награждении переводчиков такими премиями или дипломами. Одна из самых почетных из них — награда «Имени Милоша Джурича», учрежденная в память о недавно скончавшемся крупнейшем ученом и переводчике, огромной эрудиции которого, энергии, разносторонней одаренности и опыту югославская литература обязана не только богатейшим наследием переводной литературы, но и целой школой, созданной на основе передовой теоретической мысли. Первым этой награды был удостоен видный переводчик Бранимир Живоинович за переводы поэзии Рильке. Награду 1969 года получает Драгослав Андрич за «оригинальность подхода и смелую поэтичность решений» в переводах поэзии популярного американского поэта Огдена Нэша. Затем, в 1970 году,— Лиляна Црепаяц за перевод «Анналов» Корнелия Тацита, в следующем году — Велимир Живоинович за перевод «Разбойников» Ф. Шиллера и Коля Мичевич за перевод «Стихотворений» Стефана Малларме. Награду Милоша Н. Джурича за лучшие переводы 1972 года поделили между собой Мира Лалич (прозаические переводы) и Милован Данойлич (переводы поэзии). В 1974 году почетной награды удостоены профессор Албин Вилхар за перевод «Жизнь и размышления выдающихся философов» Диогена Лаерти, а также видный переводчик Никола Бертолини за переводы избранных стихотворений Виктора Гюго.

Награду имени крупнейшего словенского поэта Ф. Прешерна за литературную деятельность в целом и за переводы на русский и английский языки произведений словенской литературы получает, по сообщению 6-го номера журнала «Мосты», выдающийся словенский литературовед, эссеист и переводчик Янко Лаврин.

«Стружские вечера» 1971 года, по сообщению 8-го номера журнала, награду «Григор Прличев» (македонский историограф, поэт и переводчик XIX века) присуждают поэту-переводчику Слободану Мицковичу за перевод избранных стихотворений Владимира Маяковского.

Традиционной литературной награды Югославии «Нолит» за переводческую деятельность удостоена в 1971 году

Весна Крмпотич за составление и перевод сборника индийской поэзии «Тысяча лотосов»; одну из самых больших наград в стране, награду АВНОЮ (Антифашистского веча народного освобождения Югославии), за совокупность переводов художественной литературы с сербскохорватского языка на албанский, с албанского на сербскохорватский, с русского на албанский получает Эсад Мекули. В том же 9-м номере журнала мы узнаем о наградах переводчикам, которые присуждает община города Будвы. Награду сербского Пен-клуба получает Калман Дадуш, венгерский переводчик, который познакомил читателей своей страны с целым рядом произведений сербскохорватской литературы.

Загребское издательство «Зора» премирует переводчика Братолюба Клаича за перевод «Энеиды» Вергилия; республиканскую награду Боснии и Герцеговины за выдающиеся переводы с русского («Братья Карамазовы» Достоевского и «Как закалялась сталь» Н. Островского), а также с норвежского и шведского языков на сербскохорватский получает Дервиш Имамович.

«Загребские литературные встречи» 1973 года наградили поощрительными премиями некоторых иностранных писателей и переводчиков, способствующих популяризации за рубежом хорватской литературы, и в их числе Жанну Матьон (Франция), Инну Юн Брода (Австрия), Марка Алена (Франция).

Награды Союза литературных переводчиков Сербии удостоен в 1973 году крупнейший переводчик с английского Живоин Симич, перу которого принадлежат переводы целого ряда классических и современных произведений английской и американской литературы, в частности произведений Шекспира, Голсуорси, Хемингуэя.

За самоотверженный труд в области художественного перевода почетные дипломы имени Союза обществ и объединений художественных переводчиков Югославии в торжественной обстановке вручены выдающимся переводчикам, занимающимся благородным делом перевода с языков народов своей страны,— Роксанде Негуш, Эсаду Мекулии и Ач Каролю.

Этот список, вероятно, можно было бы продолжить при более скрупулезном изучении интереснейшего отдела «Хроники» в журнале «Мосты», однако и приведенное выше до-

статочно красноречиво говорит о том завидном внимании, которым окружена деятельность югославских переводчиков, могущих гордиться тем, что их усилия не остаются незамеченными самыми широкими кругами общественности.

Отражая пеструю и быстросменяющуюся панораму событий в литературном и переводческом мире на разных меридианах и широтах, отдел «Хроники» журнала «Мосты» добросовестно выполняет взятую на себя информативную роль, помогая всем заинтересованным лицам выделить из потока газетных сведений те факты, которые касаются именно этой сферы культурной жизни в разных странах. Надо надеяться, журнал и впредь не утратит необходимой для этого оперативности.

Просматривая необычайно полезный отдел «Библиографии», охватывающий продукцию издательств Югославии начиная с 1969 года, то есть со времени образования журнала, находим в нем сведения об издающихся в стране переводах художественной литературы, как и данные о переводах наиболее значительных публицистических и научных произведений из области философии, психологии, социологии, истории, и т. д., представляющих собой определенный вклад в дело развития культуры и литературы. Помимо разделения по тематике («Общественные науки и публицистика», «Детская и юношеская литература») отдел имеет еще рубрики по странам.

Не задаваясь целью с одинаковым вниманием изучить все разделы «Библиографии», мы хотели бы отметить ту щедрость, с которой издательства республик Югославии отдают листаж своих, по нашим понятиям скромных, тиражей лучшим представителям русской классической поэзии и прозы. Можно с уверенностью сказать, что русская литература, благодаря этой политике крупнейших издательств СФРЮ, давно стала необходимой частью духовного багажа каждого современного гражданина Югославии, хоть маломальски причастного к культуре.

Много издается и произведений современной советской литературы. Книги таких советских писателей и поэтов, как Шолохов, Бабель, Булгаков, Платонов, Фадеев, Зощенко, Беляев, Леонов, Катаев, Симонов, Айтматов, Вознесенский, Евтушенко, Окуджава, Рождественский, постоянно фигурируют в списках выпускаемой литературы. Хочется думать, что дальнейшее серьезное изучение сов-

ременной советской литературы поможет югославским товарищам еще более полно отразить литературный процесс в нашей стране и окончательно преодолеть элементы случайности, допускаемые еще порой практикой издательств.

Завершая обзор журнала, хотелось бы приветствовать наметившийся обычай переводчиков к торжественным датам писать о достижениях своих собратьев по перу. Кому, как не им, отмечать этот многотрудный вид искусства, столь часто, по горькому признанию его служителей, остающийся скрытым в тени и за годы долголетней и самоотверженной преданности не дожидающийся по праву заслуженного слова благодарности. Истинным украшением журнала «Мосты» служат такие публикации, как юбилейная статья Р. Куич (№ 8), посвященная полувековой переводческой деятельности Златко Горьяна, одинаково плодотворно работавшего на ниве прозаического и поэтического перевода с сербскохорватского на европейские языки и обратно; литературный портрет маститого переводчика и неутомимого защитника прав переводчиков Живоина Симича, написанный также Р. Куич (№ 9) и приуроченный к 75-летию со дня его рождения; творческая биография старейшего переводчика, поэта, эссеиста, знатока европейской культуры Велимира Живоиновича, принадлежащая перу М. Джорджевича (№ 12); эссе Ж. Радойковича о жизни и деятельности одного из организаторов и основателей Союза переводчиков Югославии, автора многочисленных переводов на сербскохорватский язык шедевров литературы и выдающихся научных трудов — Божидара С. Марковича; воспоминания Ж. Симича о беззаветной верности своей просветительской миссии недавно скончавшегося энциклопедиста и полиглота, замечательного лексикографа и лингвиста, философа, историка и, наконец, переводчика Светомира Ристича. Надо думать, благородная традиция прочно обоснуется в журнале и описания творческого пути переводчиков еще не раз займут его страницы.

А пока еще ведутся жаркие дебаты о том, кому предназначается журнал — широкой ли читательской публике или узкому кругу специалистов, пока не утихают в связи с этим споры о принципе отбора материалов (предпочтительно ознакомительного или литературоведческого характера?), пока бушуют диспуты о материально-правовом положении переводчиков в свете новых положений Всемир-

ной конвенции по авторскому праву, пока разбираются внутренние профессиональные разногласия между переводчиками и издателями, переводчиками и театрами, пока в полемике вырабатывается общее направление и первоочередные задачи журнала, мы бы хотели сказать о безусловной ценности подобного издания, способствующего повышению общего культурного уровня в стране. Недаром подзаголовком журнала «Мосты» предлагалось поставить девиз: «Без перевода человеческая культура не была бы универсальной», использовавшийся и при организации Союза литературных переводчиков Сербии. Высока заслуга авторов переводов, статей, эссе, очерков, безвозмездно отдающих журналу свой труд и сплошь и рядом печатающихся в нем из номера в номер.

Остается пожелать журналу и дальше служить делу взаимопонимания и сближения народов.

Анджей Дравич

(Польша)

ПОЛЬСКАЯ ПОЭЗИЯ В ПЕРЕВОДАХ АННЫ АХМАТОВОЙ И БОРИСА ПАСТЕРНАКА

В переводах Ахматовой и Пастернака представлена поэзия многих стран, польские же «фрагменты» — лишь часть огромного целого, и об этом не следует забывать. Настоящие переводы, как известно, рождаются в результате счастливой встречи двух ярких индивидуальностей автора и переводчика, связанных глубоким душевным родством. Такие работы — плод органического слияния, носящего сугубо личностный характер, и возникают они как итог благоприятного стечения обстоятельств. Так Тувим встретился в Польше с Пушкиным; так Пастернак встретился с Шекспиром или — до того — с Клейстом.

В мире польской поэзии на пути Ахматовой и Пастернака не случилось значительных встреч, встреч-событий, вехами отмечающих этапы развития переводческого искусства. Существенную роль в этом сыграли конкретные обстоятельства, связанные с местом и временем. Оба поэта начали переводить с польского в последний период жизни, когда, в силу естественного хода вещей, художник, остро ощущая неумолимость движения времени, думает прежде всего о главных, неотложных задачах своего творчества и ревниво бережет силы. Оба переводили главным образом по заказам издательств, по возможности избегая — как свидетельствуют близкие — всего, что могло бы надолго оторвать их от оригинального творчества.

И все же переводы Ахматовой и Пастернака из польской лирики заслуживают пристального внимания. Их значение выходит за пределы чисто переводческого искусства, захватывая широкую сферу общения с польской культурой в целом. Интерес к этой культуре формировался под влия-

нием многих факторов, в том числе воспоминаний молодости, литературных реминисценций, личных встреч. Нам не все об этом известно, но не случайно в стихах обоих поэтов проскальзывают польские мотивы, и это стоит принять во внимание.

На Анну Ахматову, по всей вероятности, большое впечатление произвели встречи с поляками, которых военная судьба забросила в 1942 году в Ташкент, куда поэтесса попала из осажденного Ленинграда. Одной такой встречей навеяно прекрасное стихотворение, вначале озаглавленное «Из восточной тетради»; в последнем, отредактированном самой поэтессой сборнике[1] — где ею, кстати, и в другие стихи внесено много изменений — оно получило название «Из цикла «Ташкентские страницы». Это лирическое стихотворение, начинающееся словами «В ту ночь мы сошли друг от друга с ума», воссоздает эмоционально насыщенную, до боли напряженную атмосферу «встречи-разлуки», когда великолепие восточной ночи пронизано тревогами грозного времени, а восхищению красотой минуты сопутствует горькое сознание ее краткости и мимолетности. Характерно, что Ахматова ясно обозначила польский «адрес» этого стихотворения и в последней редакции переделала начало третьей строфы, заменив строки:

То мог быть Каир или даже Багдад,
Но только не призрачный мой Ленинград,—

фразой:

То мог быть Стамбул или даже Багдад,
Но, увы! не Варшава, не Ленинград.

Северин Полляк в своих воспоминаниях об Анне Ахматовой пишет о том, как сама поэтесса настаивала на необходимости внести эту поправку в текст, предназначенный для польского издания сборника ее поэзии, и как «явно была разочарована», когда ее пожелание не было исполнено.

Из этих же воспоминаний мы знаем, что Ахматовой понравился вышедший в Польше сборник ее стихотворений и она высоко оценила уровень переводов; она даже сказала, что конец процитированного выше стихотворения «Из цикла «Ташкентские страницы» в переводе получился лучше, чем

[1] «Бег времени». М.— Л., «Советский писатель», 1965.

в оригинале. С. Полляк повторяет слова Ахматовой о том, что она «слышала и читала много стихов итальянских и французских поэтов, однако, по ее мнению, сейчас в Европе новаторской можно считать только русскую и польскую поэзию»[1]. Автор воспоминаний поясняет, что Ахматова имела в виду некую общую тенденцию к окостенению поэтических форм в мировой литературе и — в противовес ей — свободу поисков, характерную для поэзии наших двух стран; впрочем, подробного развития эта мысль не получила.

Поэтесса, видимо, немного знала польский язык: пользуясь подстрочником, она постоянно контролировала себя, сверяясь с оригиналом. Кажется, она говорила, что ей помогает знание старославянского языка.

Вот перечень польских переводов Ахматовой: Владислав Броневский («Warum?», «Последнее стихотворение», «Калине», «Зеленое стихотворение», «Аноним», «Счастье», «Мария»); Мария Павликовская-Ясножевская («Пернатый», «Ураган», «Ника», «Подсолнечник», «Смерть Кариатиды», «Недоразумение», «Быть цветком?», «Трены вислянские», «Ива у дороги»); Юлиуш Словацкий («В альбом Марии Водзинской», «Проклятие», «К *** », оба сонета к А <лександре> М <ощенской>, «В альбом Зофье Бобровой», «Разлука»); Вислава Шимборская («Голодный лагерь под Яслем», «Баллада», «За вином»); Юлиан Тувим («Счастье», «Всё», «Песенка», «Цыганская библия», «Олень», «Сказать тебе не смею...», «Ты», «Воспоминанье», «Вечерние стихи», «Посреди дня», «О сирени», «Темная ночь», «Гроза», «Темное небо», «Просьба о пустыне»). Работу над стихами Станислава Балинского оборвала смерть поэтессы. Ее переводы опубликованы в антологиях «Польская поэзия» (Москва, 1963, тт. I—II) и «Польская лирика в переводах русских поэтов» (Москва, 1969), в двухтомнике Словацкого (Москва, 1960), в сборниках Броневского (Москва, 1961; 1968) и Тувима (Москва, 1965), а также в сборнике избранных переводов Ахматовой «Голоса поэтов» (Москва, 1965).

Если говорить о работе над переводами Словацкого, то здесь в известной степени можно было заранее предвидеть, что успех будет ограничен прежде всего крайней противо-

---

[1] S. P o l l a k. O Annie Achmatowej wspomnienie. «Poezja», 1966, № 7, s. 84, 85.

положностью творческих темпераментов поэтов. Трепетные, экстатические, эмоционально обнаженные и при этом эффектно и изысканно инструментованные, мелодически необычайно сложные стихи Словацкого попали в руки поборницы сдержанности, самообладания, сосредоточенности, лаконизма; поэтессы, стихам которой — в особенности стихам последних лет — свойственны глубокие раздумья, острота самопознания, высокое чувство ответственности, душевное мужество, пушкинская ясность и набатная звонкость стиха. Бунтарь, капризный юноша, романтический любовник (а именно таков Словацкий в стихах, которые довелось переводить Анне Ахматовой) встретился с Первой Дамой поэзии, всеведущей и мудрой. Каков же итог этой встречи? Стихи Словацкого прекрасно звучат по-русски, однако, если исходить из принятых у нас критериев, их скорее следовало бы назвать парафразами или, быть может, вариациями на темы Словацкого; в переводах изменилась тональность этих стихотворений — из юношеской превратилась в мужскую, более сдержанным стал общий рисунок стиха, его буйная образность оказалась решительно приглушенной. Во втором сонете к А. М. первые две строчки польского текста: Ogniem, żałością, wre zamknięte łono; A kiedy zacznę się na serce dąsać... (дословно: «Огонь, тоска клокочут в стесненной груди; // А когда я стану гневаться на сердце...») — по-русски прозвучали так: «Язык скорбей молчать не приневолишь // Тяжелый гнев овладевает мною», как будто кто-то другой другими словами выражает нечто совсем другое, следуя совершенно иной традиции поэтического языка.

Безусловно прав был С. Полляк, заметивший в своем очерке «Словацкий в русских переводах», что польский поэт «на русском языке выглядит как романтик второго призыва, представляющий более позднюю эпоху,— романтик, который, сохраняя романтическое воображение, перестал революционизировать язык, ибо революция успела совершиться до него», и что «при чтении переводов Словацкого невольно вспоминается Вяземский, а не Лермонтов и даже не Одоевский»[1]. В самом деле, только перевод стихотворения «В альбом Зофье Бобровой», выдержанного в духе непринужденной, меланхолической беседы, можно признать действительно близким оригиналу,— видимо, тональ-

---

[1] S. Pollak. Wyprawy za trzy morza. Warszawa, 1962, s. 300.

ность этого стихотворения с его горечью прощания и скрытой тоской по родине, так же как и его лексика, оказались сродни поэтессе.

W PAMIĘTNIKU
ZOFII BOBRÓWNY

Niechaj mię Zośka o wiersze nie prosi,
Bo kiedy Zośka do ojczyzny wróci,
To każdy kwiatek powie wiersze Zosi,
Każda jej gwiazdka piosenkę zanuci.
Nim kwiat przekwitnie, nim gwiazdeczka
zleci,
Słuchaj — bo to są najlepsi poeci.

Gwiazdy błękitne, kwiateczki czerwone
Będą ci całe poemata składać,
Ja bym to samo powiedział, co one,
Bo ja się od nich nauczyłem gadać;
Bo tam, gdzie Ikwy srebrne fale płyną,
Byłem ja niegdyś, jak Zośka, dzieciną.

Dzisiaj daleko pojechałem w gości
I dalej mię los nieszczęśliwy goni.
Przywieź mi, Zośko, od tych gwiazd
światłości,
Przywieź mi, Zośko, z tamtych kwiatów
woni,
Bo mi zaprawdę odmłodnieć potrzeba.
Wróć mi więc z kraju taką — jakby z nieba.

Дословно:

Не нужно Зосе просить у меня стихов,
Потому что, когда Зося вернется на родину,
Каждый цветок прочтет ей стихотворение,
Каждая звездочка споет песенку.
Пока цветок не отцвел и звездочка не упала,
Слушай их — они самые лучшие поэты.

Звезды голубые, красные цветочки
Будут складывать для тебя целые поэмы,
Я бы сказал то же самое, что они,
Потому что у них я обучился словам;
Потому что там, где несет серебряные волны Иква,
Я был некогда, как и Зося, ребенком.

Сейчас я уехал в далекие края,
И несчастливая судьба гонит меня все дальше.
Привези мне, Зося, сиянье этих звезд,
Привези мне, Зося, запах этих цветов,
Потому что мне в самом деле нужно помолодеть.
Вернись ко мне с родины такою — точно с неба.

Перевод Ахматовой:

Пусть Зося у меня стихов не просит;
Едва она на родину вернется,
Любой цветок прочтет канцону Зосе,
Звезда любая песней отзовется.
Внемли цветам, согретым знойным летом,
И звездам — это лучшие поэты.

У них давно приветствие готово;
Внемли же их напевам чудотворным;
Мне любо повторять их слово в слово,
Я был лишь их учеником покорным.
Ведь там, где волны Иквы льются звонко,
Когда-то я, как Зося, был ребенком.

Мое никак не кончится скитанье,
Все дальше гонит рок неотвратимый...
О, привези мне наших звезд сиянье,
Верни мне запахи цветов родимых.
Ожить, помолодеть душою мне бы!
Вернись ко мне из Польши, будто с неба.

В данном случае контакт был установлен. Что же касается остальных переводов, то их хочется назвать превосходными поэтическими этюдами Ахматовой, навеянными Словацким.

Встрече с Тувимом грозили подобные же опасности, усугублявшиеся еще тем, что Ахматова переводила главным образом его ранние стихотворения. Однако сама материя этих стихов ближе поэтессе. Правда, эта материя также подверглась некоторым специфическим переделкам, но они не изменили ее структуры столь радикально и неузнаваемо, как это случилось со Словацким.

Присущая Тувиму гибкость, жонглирование словом, мастерство фокусника, ощущающего свою неограниченную власть над материалом и потребность дерзко щегольнуть этой властью, тувимовские пируэты, нагромождения, колебания, нервность, наконец, тувимовская покорность волшебной магии словотворчества — все это было воспроизведено со значительно большей дозой сдержанности, точности, ясности, «классичности». Потери, связанные с этой реконструкцией, оказались немалыми: спад энергии, ослабление мускулатуры стиха, растянутость и некоторая тяжеловесность фразы, удлинение ритмических рядов, торжество организованности над стихией, опыта над легкомыслием, благоразумия над непосредственностью. И тем не менее переводы «Счастья» или «Сказать тебе не смею...»

следует признать одними из самых удачных и в то же время точными и верными духу оригинала.

Кажется, Тувим меланхолический вообще наиболее близок Ахматовой. А в стихотворении «Воспоминанье» после хорошего начала постепенно становится ощутимой та тяжеловесность, о которой говорилось выше; там, где Тувим ужимает словесный материал, увлекшись эллипсисами, отбрасывает сразу по нескольку звеньев своей лирической исповеди, Ахматова старается как бы заполнить образующиеся пробелы, рационализировать, приземлить текст — и тогда со стихотворения осыпается пыльца воздушной легкости.

В прекрасном переводе «Посреди дня» есть одна, внесенная переводчиком, весьма характерная поправка — вместо тувимовских строк: O każdą chwilę się niepokoję, //O każdą myśl; czy też się wysłowi? (дословно: «Я тревожусь за каждую минуту, // За каждую мысль; выскажется ли словом?») — у Ахматовой мы читаем: «В тревоге за любую мысль мою, // За миг любой — для них найду ли слово?» То, что в оригинале звучит как символ веры в самопроизвольность процесса рождения стиха, в переводе стало актом сознания. Формулировку Тувима мог бы сохранить Пастернак, может быть, Цветаева,— если бы они его переводили. Ахматова же не в состоянии — даже в чужих стихах — отступить от собственных творческих принципов. Столь же трудно ей было передать трепетную тувимовскую чувственность «Любовного стихотворения о сирени» (в русском переводе исчезло даже само словосочетание «любовное стихотворение»). Там, где у Тувима, как у раннего Пастернака, «образ входит в образ»,— например, в «Олене»,— Ахматова конкретизирует, разграничивает, объясняет; в итоге получаются своего рода переводы-истолкования, анализирующие стих, но и убивающие рациональным скальпелем его живую, пульсирующую ткань. Однако ни в коем случае нельзя считать, что в работе над переводами стихов Тувима поэтесса добилась лишь сомнительных или частичных успехов; среди этих переводов есть великолепные куски, например вторая строфа «Темного неба», с поразительной точностью передающая романтическое настроение, обузданное словесной дисциплиной. Встречи Ахматовой с Тувимом проходили с переменным успехом, под знаком решительной неуступчивости переводчицы, менявшей поэтическую инструментовку подлинника в соответствии со своими прин-

ципами; в тех же случаях, когда сопротивление материала было не слишком велико, переводы получились по-настоящему удачными.

Броневский тоже оказался трудным партнером. Для переводчицы он был всего лишь автором сборника «Дерево отчаяния» — певцом душевного надлома, внутренней смятенности, беспредельной тоски. И в этом случае поэтесса, сама прожившая нелегкую жизнь, громадным напряжением воли одержавшая «победу свою над судьбой», отказывается пойти на уступки и погрузиться в чуждую ей стихию отчаяния. В переводе стихотворения «Warum?» отрывистые, нарочито бессвязные, точно вырывающиеся из стиснутого горла слова поэта приобретают плавность и легкость; непосредственная запись потрясенных человеческих чувств превращается в повествование о чувствах сдержанных, облеченных в классически уравновешенную форму. Нечто похожее случилось с «Последним стихотворением» — после очень удачной первой строфы:

Tyś mnie kochała, ale nie tak, jak kochać trzeba i szliśmy razem, ale nie w takt- przebacz.	Может, любила ты... Но не так, не с той силою. Вместе мы шли с тобой, но не в такт... Прости, милая! —

переводчик меняет интонацию, наделяя поэтическую исповедь Броневского решительностью и силой (типичный пример: вместо Miłość niewielka, błachy jej zgon — дословно: «Любовь невелика, кончина ее незаметна» — мы читаем: «Мелкое чувство — из сердца вон!»; этих слов нет и не могло быть в оригинале: ведь вся книга «Дерево отчаяния» — предельно откровенное признание в с л а б о с т и, и в этом ее главное достоинство).

Если взять «Калину» — стихотворение, главная мысль которого сводится к вопросу «зачем?» и под сомнение берется самый смысл поэтического призвания автора, то под пером Ахматовой последние строки зазвучали куда увереннее. Небольшое перемещение акцента (вместо coś tam zostało w człowieku // piszę wiersze, nie sypiam nocą // — po co? дословно: «что там осталось в человеке, // пишу стихи, не сплю по ночам — // зачем? — у Ахматовой: «Но что-то с нами навсегда... Иначе // стихи пишу, ночей не сплю совсем // — зачем?») вкупе с появлением слова «иначе» привело к тому, что при сохранении верности букве пе-

ревод вскрывает совсем иное душевное состояние. Почти то же произошло с концом стихотворения «Мария», где роль слова «иначе» исполняет кратенькое «но»; неприметные эти слова вносят в общую атмосферу растерянности мысль о возможности выбора, что само по себе есть знак душевного равновесия.

В тех же случаях, когда поэт владеет своими чувствами, стихотворение находит такой удачный эквивалент, как перевод «Анонима», где Ахматова в свободно построенной фразе блестяще передала нарастание волны метафор.

ANONIM

Jak poryw melodii, jak powiew bzu,
kiedy w Polsce nad Wisłą bzy kwitną,
jak szczęście płynące falą woni i snu
mazowiecką pogodą błękitną,
jak to, czego nie było, jak to, co ma być,
ale jeszcze niepewne i trwożne,
jak pierwiosnki, jak brzozy przydrożne,
jak powój, co pragnie się wić,
jak zieleń rozhukana w maju,
jak woda, co brzegi rwie,
jak jaskółki, co w niebie śmigają
po dwie,
jak lot ogromnego ptaka,
jak szczęście w Słowie —
ona właśnie była we mnie taka
i zaciążyła ołowiem...

В переводе Ахматовой:

Как рокот созвучий, как запах шальной
нависшей над Вислой сирени,
как счастье, плывущее сонной волной
сквозь дым мазовецкий весенний.
Как то, чего нет еще, что — как намек
в порывах робко тревожных
растет, как подснежники, как вьюнок
у ног берез придорожных,
как зелень ликующим майским днем,
как паводка буйный подвиг,
как ласточки, что бороздят окоем
по две...
Как вольный, широкий полет орла,
как светлая власть над Словом —
такой она в сердце моем жила
и грузом легла свинцовым.

А вот «Зеленое стихотворение» и «Счастье», написанные в полном соответствии с твердыми правилами переводчицы,

пожалуй, излишне конкретизируют столь важную у Броневского в ее нарочитой аморфности и неуловимости стихию зелени, олицетворяющую собой спокойствие, тихую радость, счастье; в одном случае вместо «тебя и зелень» мы читаем: «тебя и ветви», в другом — вместо «зеленого цвета» — «зеленое как чаща». Правда, при всех перестановках и преобразованиях почти в каждом случае стихи Броневского под пером Ахматовой превращаются в прекрасные, воистину русские, лирические стихотворения; стремление к большей определенности настроений и четкости рисунка порой рождает строки столь афористически краткие, так великолепно звучащие и такие — в лучшем смысле этого слова — ахматовские, как конец «Счастья»: «Что счастье?.. // Дар улыбки // взамен на дар поэта». Если воспользоваться известным сравнением Тувима, этот перевод указывает «иное время», нежели оригинал с его: Szczęście? — to co dzień dostać jeden uśmiech // i zwrócić jeden wiersz (дословно: «Счастье? — это каждый день получать одну улыбку // и возвращать одно стихотворение»), однако ему присуща особая красота, ради которой, пожалуй, стоило поступиться точностью. Выше говорилось о том, что подобные преобразования вполне вмещаются в пределы норм, обычно признаваемых русскими переводчиками.

SZCZĘŚCIE

Rozmyślam coraz częściej
od pewnego wieczoru,
że chyba moje szczęście
jest zielonego koloru.

Więc niech ta zieleń wo mnie rośnie
i niech mnie zewsząd otoczy
drapieżnie, zachłannie, miłośnie-
zieleń, jak twoje oczy.

Niechaj mi będzie życie
oceanicznym dnem,
gdzie pływają morskie straszydła
o włosach z wodorostów
—zielone! zielone nesamowicie!—
i gdzie wszystko jest snem.

Przeczytaj tę bajkę nim uśniesz,
jeśli chcesz.
Szczęście? —
to co dzień dostać jeden uśmiech
i zwrócić jeden wiersz.

СЧАСТЬЕ

Со встречи той вечерней
мне кажется все чаще,
что счастье мое, верно,—
зеленое, как чаща.

Пусть вьется эта зелень
ночей моих бессонных,
пьянит меня, как зелье
очей твоих зеленых.

Пусть я на дне пребуду,
где плавает в молчанье
чешуйчатое чудо
с зелеными очами,
зелеными до дрожи...
Где все на сон похоже.

Пред сном хоть по ошибке
прочти придумку эту...
Что — счастье?..
Дар улыбки
взамен на дар поэта.

Очень удались Ахматовой переводы стихов Павликовской — и это тоже можно было предвидеть. Сотрудничество Ахматовой с Павликовской, а также с Шимборской возникло, вероятно, в результате продуманного выбора специалистов, хорошо знающих польскую и русскую поэзию. В самом деле, трудно себе представить более удачное сочетание. Миниатюры Павликовской, с их сжатостью и точностью, с подчеркнуто неожиданным, но всегда обоснованным афоризмом или шуткой, в переводах Ахматовой намеренно заострены; переводчица как бы обнажает их скрытую драматичность, не нарушая при этом ни легкости рисунка, ни его лаконичности,— в процессе этой работы она, по-видимому, обнаружила сходство польской поэтессы с собою давней, Ахматовой периода «Четок». Конгениально звучит перевод «Ники», несмотря на явное заострение образа — вместо biegniesz z zapałem jednakim («бежишь с таким же воодушевлением») у Ахматовой сказано: «бежишь с такой же страстью дикой». Изменение это исполнено глубокого смысла — оно проливает свет и на несхожесть человеческих судеб поэтесс,и на различие их общих психологических позиций; только об этих двух четверостишиях можно было бы написать целый исследовательский трактат.

Прекрасно получилось также по-русски стихотворение «Пернатый», несмотря на то что Ахматова в какой-то степени лишила его легкости; безукоризненны переводы «Подсолнечника» и «Урагана». А вот в «Недоразумении» режет ухо оборот «прочь от земли стремящаяся трасса» — не слишком удачный эквивалент głosu miłości, obcego ziemskim więzom (дословно: «голоса любви, чуждого земным узам»), ассоциирующийся скорее с пиротехническими эффектами, нежели с пеньем соловья, о котором в данном случае идет речь.

Стихотворение «Смерть Кариатиды», где двоякий смысл образа героини Каськи-Кариатиды — мраморной опоры балкона и персонажа одноименного романа Габриэли Запольской — не мог быть понятен русскому читателю, сознательно переведено так, что героиней стала девушка-изваяние, тогда как Павликовская, сохраняя оба плана известной трактовки этого образа, поместила на первый план девушку Касю. Такое решение переводчицы следует признать обоснованным; жаль только, что русский вариант не передает (да и не может при такой интерпретации пере-

дать) главной мысли, в которой отразилась очень важная черта поэтической позиции Павликовской, способной с насмешливо-грустной улыбкой нанести коварный удар в поединке с миром, ее окружающим: Do piwnicy schodzę już... // Po węgle? ... (дословно: «В погреб уже спускаюсь... // За углем?»).

Вообще весь конец стихотворения, как не вполне соответствующий ахматовской концепции, лишен конкретности, перестроен, перенесен в некую вневременную плоскость (вместо «służącej prawdziwej» — «настоящей служанки» — в русском переводе «служанки всегдашней»). По аналогичным причинам Звежинецкий мост в прекрасном переводе «Тренов вислянских», из-за невозможности вызвать у читателя определенные ассоциации, был заменен «мостом Зодиака», превратившись, таким образом, из привидевшегося во сне элемента реальности в плод воображения. Подобного рода приемы, разумеется, абсолютно дозволены. И в целом переводы из Павликовской — бесспорно большой успех Ахматовой.

В мире послевоенной польской поэзии ближе других Ахматовой была Вислава Шимборская; нам остается только пожалеть, что их встреча длилась недолго и принесла всего три перевода. Насыщенная волнующим трагизмом атмосфера «Голодного лагеря под Яслем», когда голос польской поэтессы, потрясенной масштабами человеческой жестокости и глубиной страдания, поднявшись, замирает где-то у границ безмолвия, нашла в русском переводе идеальное воплощение. Шимборская начинает свой рассказ сухо, с почти протокольной точностью, внешне лишенной эмоций, на самом деле глубоко укрытых и потому исполненных особой силы:

Napisz to. Napisz. Zwykłym atramentem
na zwykłym papierze: nie dano im jeść,
wszyscy pomarli z głodu. *Wszyscy. Ilu?*
To duża łąka. Ile trawy
przypadło na jednego? Napisz: nie wiem.

(Напиши это. Напиши. Обычными чернилами
на обычной бумаге: им не давали есть,
все умерли с голоду. *Все. Сколько?*
Это большой луг. Сколько травы
пришлось на одного? Напиши: не знаю.)

В выделенном курсивом фрагменте протокольная запись переплетена размышлениями-вопросами — простыми,

беспредельно наивными, ибо только в такой форме можно передать суть жестокости, перед которой вынуждены в страхе отступить опыт и разум.

То же самое мы видим у Ахматовой: полное единодушие с оригиналом, буквальность обнаженной, точной информации:

Вот так напиши. На бумаге простой
простыми чернилами: есть не давали.
Все умерли с голоду. *Сколько их было?*
Вот поле. На каждого сколько травы
приходится? Так напиши: я не знаю.

Такая же ясность изображения свойственна второй части перевода, где чувства поэтессы как бы сливаются с ощущениями измученных людей, для которых мир с его изобилием становится источником голодной муки. К сожалению, здесь в перевод вкралась одна небольшая неясность. У Ахматовой мы читаем:

Мы по полю бродим, где все стало явью,
а он как подкупленный смолкнул свидетель.

Логика и грамматика как будто подсказывают, что тут должно быть «оно» и «смолкло», так же как и в следующей строке — «зеленое» вместо «зеленый». (В оригинале в соответствующем месте речь идет о луге и род местоимения и прилагательного совпадает с родом существительного.)

Можно полагать, что, переводя Шимборскую, Ахматова в большей степени, чем в других своих польских работах, приблизилась к с е б е с а м о й; она сама могла написать такое стихотворение, могла своим поэтическим опытом подтвердить если не изобразительную манеру польской поэтессы (более резкую и осязаемую, более склонную к эллипсисам, чем ее собственная), если не течение свободного стиха (который она подчинила классическим канонам), то, во всяком случае, тон, хватку, подход к теме. По-видимому, и «Баллада» — стихотворение о женщине, морально уничтоженной, убитой нелюбовью,— прозвучало для поэтессы отголоском ее ранних стихов, когда она была едва ли не единственной в русской поэзии выразительницей такого душевного состояния, новейшими методами психологического анализа вскрывала мир чувств современной женщины.

Шимборская ставит вопрос очень резко, настойчиво подчеркивая факт морального убийства; Ахматова в отличие от нее всегда предпочитала маскировать чувства, позволяя

им проявляться лишь в жестах, в движениях, на первый взгляд незначительных, тщательно скрывающих огромную внутреннюю взволнованность,— вспомним знаменитую перчатку с левой руки, надетую на правую. Однако стремление превозмочь отчаяние было ей достаточно близко, и потому, повторяя слова Шимборской, она сумела произнести их вслух своим голосом. Так родились, например, эти строки «Баллады»:

Может жить обычной жизнью,
плакать от любой безделки
и кричать, перепугавшись,
если мышь бежит. Так много
есть забавных мелочей,
и подделать их нетрудно.

Можно смело утверждать, что и это стихотворение получило в переводе великолепную форму, если не принимать во внимание непонятно чем обусловленное сокращение текста на две последние строчки: Nawet śpiewa czesząc włosy które rosną (дословно: «Даже поет, расчесывая волосы, // которые растут»). А вот при чтении стихотворения «За вином» создается впечатление, будто поэтесса не завершила над ним работы,— может быть, она отложила еще не готовый перевод «на потом»,— так или иначе, уровень его много ниже уровня других переводов Ахматовой. Особенно это бросается в глаза при сопоставлении с точностью «Голодного лагеря», где рукою мастера сохранены все острые грани образов, тогда как в стихотворении «За вином» слова складываются в маловыразительные фразы, а в рисунке образов появляется налет банальности. Вместо pozwoliłam się wymyślić // na podobieństwo odbicia // w jego oczach. Tańczę, tańczę // w zatrzęsieniu nagłych skrzydeł («Я позволила выдумать себя // наподобие отражения в его глазах. // Я танцую, танцую // в трепетании вдруг выросших крыльев») мы читаем: «И придуманным твореньем // стала я в глазах любимых. // Я танцую и порхаю, // сразу крылья обретя». Вместо: ... Tańczę, tańczę // w zdumionej skórze, w objęciu // które mnie stwarza («... Танцую, танцую, // изумленная до самой кожи, в объятии, // которое меня сотворяет») — «...и танцую, вся светясь в обличье дивном, // в ослепительной мечте». Лексика, словно позаимствованная из скверного романса (а среди русских романсов есть сколько угодно поэтических шедевров), на страницах книги, подписанной таким именем, вызывает недоумение. Советским

издателям, вероятно, следует подумать, целесообразно ли публиковать этот перевод в его нынешнем виде в других изданиях. В особенности если вспомнить, какие высокие требования предъявляла к себе Ахматова во всех областях своего творчества.

* * *

В стихах Бориса Пастернака время от времени проскальзывают польские мотивы. Порой они возникают довольно неожиданно — как, например, в известном стихотворении «Давай ронять слова...». Поэт бурно восторгается кипучей стихией окружающего мира с ее чарующей непосредственностью — стихией, щедро одаряющей красотой каждую частицу живущего; «всесильный бог деталей», которого поэт с языческой беззаботностью пантеиста объявляет создателем вселенной, в том же стихотворении назван: «всесильный бог любви, Ягайлов и Ядвиг». Складывается впечатление, будто сочетание этих имен понадобилось Пастернаку, чтобы передать неисповедимость путей, подчас соединяющих людей весьма далеких друг другу, сталкивающих разные порядки вещей. В творчестве Пастернака неоднократно появляются шопеновские мотивы — то мельком, как, например, «Шопена траурная фраза» в «Балладе», то в виде главной темы, как в стихотворении «Опять Шопен не ищет выгод...», где судьба великого композитора рассматривается в плане судьбы художника обобщенно, в пастернаковском понимании законов творчества; любопытно, что конец этого стихотворения перекликается с норвидовским ideał sięgnął bruku («идеал скатился на мостовую»):

Всем девятнадцатым столетьем
Упасть на старый тротуар.

Так спустя десятилетия произошла эта встреча; скорее всего, это сознательная вариация на норвидовскую тему — насколько известно, Пастернак знал поэзию Норвида.

Исполненным добрых чувств, хотя, быть может, несколько условным поэтическим жестом можно считать стихотворение «Трава и камни», написанное, вероятно, в связи с юбилеем Мицкевича (как это предполагается в комментариях к тому Пастернака, изданному в «Библиотеке поэта»). Главная нить стихотворения — параллель между Польшей и Грузией, проведенная со свойственной Пастернаку свободой

сближения далеких понятий, игры ассоциаций, противопоставления вынесенных в заглавие элементов — «травы» и «камня», повторяющихся словно в музыкальной композиции. Польская нота в этом стихотворении весьма условна, однако тем интереснее проследить мотивы подобного сочетания. Дело в том, что как в Польше, так и в Грузии поэт ценил прежде всего естественность, гармоничность, внутреннюю раскрепощенность — то, что для него было conditio sine qua non — непременным условием полноценной жизни и подлинного творчества. Можно предположить, что в Польше,— вероятно, несколько ее идеализируя, — Пастернак видел некое родственное ему духовное начало, и хотя бы с этой стороны, уже не относящейся непосредственно к поэзии, наша страна могла интересовать поэта.

Переводов польской лирики в наследии Пастернака немного. Это два стихотворения Юлиуша Словацкого («Кулиг» и «Песнь литовского легиона»), стихотворения Болеслава Лесьмяна «Сестре» и Владислава Броневского «Я и стихи». В соответствии со своей концепцией перевода, неоднократно и четко им сформулированной, Пастернак и здесь в трактовке оригинала избрал полную свободу действий. Он писал в статье «Заметки к переводам шекспировских трагедий»: «...дословная точность и соответствие формы не обеспечивает переводу истинной близости. Как сходство изображения и изображаемого, так и сходство перевода с подлинником достигается живостью и естественностью языка. Наравне с оригинальными писателями переводчик должен избегать словаря, не свойственного ему в обиходе, и литературного притворства, заключающегося в стилизации. Подобно оригиналу, перевод должен производить впечатление жизни, а не словесности»[1].

Принципы такого рода поэт осуществлял на практике. Вольные переводы Пастернака, с программной антиисторичностью перекладывавшего оригинал на язык современности, встречали разный прием. Случалось, их вовсе лишали права называться переводами. В последнее время, однако, возобладало мнение, что в самых лучших работах — таких, как переводы Шекспира, грузинских поэтов, «Фауста»,— Пастернак сумел настолько приблизить подлинник к современному читателю, освобождая классику от

[1] Б. Пастернак. Заметки к переводам шекспировских трагедий. «Литературная Москва». М., Гослитиздат, 1956, с. 794.

филологической патины и каждый раз превращая в полноценное произведение русской литературы, что выигрыш с лихвой восполнил потери[1].

В переводах польской поэзии эти преимущества пастернаковского метода, к сожалению, не всегда искупают потери. Юношеский задор и непосредственность двух ранних стихотворений Словацкого могли бы найти психологическую поддержку в романтической стихии, бурлящей в поэзии раннего Пастернака, но Словацкого переводил Пастернак поздний, решительно несогласный с собою ранним. В результате «Кулиг», утратив свой задор, живость интонаций, калейдоскопическую пестроту образов, появляющихся и исчезающих в соответствии с требованиями ситуации, стал в переводе стихотворением, исполненным благородного патриотического звучания, но при этом — вспомним определение С. Полляка — типичным произведением «романтика второго призыва»[2]. Меньше изменилась внутренняя структура «Песни литовского легиона», но зато она сильнее проникнута духом понятий и представлений, близких самому Пастернаку: в этом стихотворении довольно явственно звучат песни языческих охотников, а упоминание о «тевтонах» переносит происходящее — по крайней мере в нашем восприятии — во времена борьбы литовцев с крестоносцами. В итоге получилось самостоятельное произведение, в котором слышны отзвуки голосов Бёрнса, Киплинга и Багрицкого, а изобразительная манера выдает руку и воображение самого Пастернака («Мы будем мстить за долгий срам // Дождем камней и песен»), и все вместе взятое связано со Словацким весьма условно. Тут в полной мере сказалось действие закона актуализации, который Пастернак всегда столь ревностно отстаивал. Действие второго закона, который можно назвать законом субъективного лиризма, очень заметно проявляется в переводе стихотворения Лесьмяна «Сестре». В этом случае бессмысленно было бы указывать на очередные отступления от оригинала, ибо все стихотворение по существу — одно большое отступление. От

---

[1] См. об этом: Н. Любимов. Предисловие к последнему сборнику Пастернака «Звездное небо», с. 9 и далее, а также рецензию на этот сборник: П. Карп. Жизнь, а не словесность «Звезда», 1969, № 2.

[2] Это особенно ясно видно при сравнении с очень хорошим переводом того же стихотворения, принадлежащим перу Н. Асеева.

подлинника в нем осталась сплетенная Лесьмяном канва — прощание с близким человеком, исполнение обряда, размышление о смерти,— на основе которой родилось в полном смысле слова самобытное, типичное для позднего Пастернака стихотворение. Вместо исполненных смятения, дрожащих от плача мелодий Лесьмяна, с большой точностью передающего взрыв отчаяния, изумление, сомнения, наконец, протест, мы находим — при сохранении того же размера и укороченном стихе — проявление глубокого смирения, покорность воле судьбы, внутреннее успокоение, самообладание, готовность принять смерть, которая позволит стать «в стороне от вседневности плоской». Этот перевод имеет право занять место в любом сборнике Пастернака, хотя бы рядом с лучшими его стихотворениями позднего периода. Что же касается Лесьмяна, то серьезную работу над его лирикой советские переводчики начали совсем недавно, уже после смерти Пастернака.

Перевод стихотворения Броневского «Я и стихи» ближе к оригиналу, однако в конечном счете менее интересен. Характерные для Броневского того периода замкнутость, жесткость интонации, скрытая энергия скомканных, резко обрываемых, нарочито нестройных фраз, точно передающих взволнованные чувства, в переводе были приспособлены — что делала и Ахматова — к иным меркам: энергия обуздана, строй упорядочен, эллипсисы заменены полными конструкциями. Стихотворение стало «красивым», но напряжение его разрядилось.

Так же как и Ахматова, Пастернак не способен проявлять по отношению к переводимому им автору такую учтивость, чтобы ради него ограничивать свою внутреннюю суверенность, позволить навязать себе отличный от собственного мир чувств и воображения, иное отношение к действительности. Скорее он ухватится за какую-нибудь — пусть мельчайшую — черточку, близкую ему по духу, и поведет перевод в этом направлении, перестраивая структуру оригинала с самой радикальной беспощадностью. Или, если ничего подходящего не найдется, напишет перевод как собственное стихотворение, сохраняющее лишь едва заметные следы влияния автора,— нечто вроде «подражания такому-то», как писали в прошлом веке.

Самая выдающаяся работа Пастернака из области переводов польской поэзии — это, безусловно, драма «Мария Стюарт» Словацкого.

Насколько случайный характер носят все прочие встречи Пастернака с польской поэзией, настолько эта не случайна. Заслуженный популяризатор и пропагандист нашей литературы Марк Живов, заказавший Пастернаку этот перевод, безусловно знал об интересе поэта к «Марии Стюарт» Шиллера [1] и о его работах над Шекспиром. Именно эти работы оказали решающее влияние на создание нового перевода. Подобно тому как ранее Пастернак, впервые в истории русских и советских переводов Шекспира, сумел воспроизвести на родном языке шекспировскую драматургию во всем ее поэтическом блеске, так и теперь, работая над Словацким, он переложил его в иную тональность — «шекспиризировал», как верно заметил С. Полляк: «для такого великолепного переводчика Шекспира это был совершенно естественный, быть может, даже не вполне осознанный процесс, однако в данном случае поэт-переводчик интуитивно приблизился к сокровенному смыслу трагедии Словацкого,— «шекспиризация» русской версии при сохранении тональности подлинника удалась как нельзя лучше» [2]. «Мария Стюарт» в версии Пастернака стала произведением, написанным как бы рукой «не мальчика, но мужа»,— приглушив ее восторженно-патетический тон и многословную эмоциональность, переводчик сделал характеры персонажей драмы значительно более живыми, а ее фактуру более ощутимой, земной, состоящей из плоти и крови.

Уже самое начало драмы предвещает полное изменение тональности — это чувствуется в первых же словах Пажа. В оригинале Паж, зараженный тревогой им самим принесенных дурных вестей, захлебываясь от волнения, восклицает:

Smutne wieści przynoszę, posłuchaj, królowo!
Od dawna cię znieważa płochy lud stolicy.

Дословно:

Печальные вести я принес, послушай, королева!
Уже давно суетный столичный люд тебя оскорбляет.

У Пастернака Паж сдержан и краток: в его уста переводчик вложил главный смысл слов польского поэта —

---

[1] «Мария Стюарт» Шиллера переведена Пастернаком в 1958 г., «Мария Стюарт» Словацкого — в 1960 г.

[2] S. Pollak. Wyprawy za trzy morza. Warszawa, 1962, s. 307.

слов в чистом виде, лишенных нарядного орнамента, избавленных от эпитетов:

Послушай, королева,— плохо дело:
С утра срамит тебя столичный сброд.

И мы сразу схватываем суть метода Пастернака, который можно определить как своего рода п о д ы т о ж и в а н и е, построение заключений на основе предпосылок, сосредоточенных в тексте подлинника. Словацкий весь во власти романтического многословия и бурной эмоциональности, к цели он идет окольными путями риторики, Пастернак же лаконичен, он ищет самый короткий путь, выбирая простейшие определения. И так с начала до самого конца. У Словацкого Дуглас, получив от Марии распоряжение поставить печать на приказ, не подписанный королем Генрихом, говорит, вспыхнув («zapalając się»):

Na Boga!
Wstrzymaj, pani, o wstrzymaj te rozkazy krwawe!
Królowo! Chceszże, aby krwią zalana droga
Wiodła do twego tronu, do tronu kobiety?
I niezgody pochodnia na królewskim dworze!

Дословно:

Ради бога!
Задержи, госпожа, о, задержи, эти кровавые приказы.
Королева! Ты хочешь, чтобы залитая кровью дорога
Вела к твоему трону, к трону женщины?
И факел раздоров на королевском дворе!

В переводе Пастернака ремарка «zapalając się» переведена дословно: «разгорячаясь», однако — вопреки тому — Дуглас отвечает королеве сдержанно, сухо, бесстрастным, даже деловым тоном:

Ужасные последствия таит
Твое решенье. Слушай, ты на грани
Чреватого несчастьями пути.

Фраза «Слушай, ты на грани...», которой просто нет в тексте Словацкого, может служить типичным примером пастернаковского «подытоживания»: Дуглас здесь говорит как бы словами самого переводчика, исполняющего в драме роль скрытого комментатора, подобную роли хора в греческой трагедии. Далее мы читаем:

Не обагряй родною кровью трона.
Что хочешь рознью ты приобрести?
Ты катишься по плоскости наклонной.

Это еще одно подтверждение последовательности переводчика: то, что в оригинале выражало изумление, ошеломленность, недоверие, отчаянную попытку воззвать к совести, к женскому сердцу,— «залитая кровью дорога... к трону *женщины*» — в переводе превратилось в четко аргументированное предостережение, апеллирующее отнюдь не к чувствам, а к здравому рассудку, призывающее задуматься о целесообразности поступков и решений («Что хочешь розню ты приобрести?»). Вместо заключительной метафоры, далее развернутой Словацким: «I niezgody pochodnia... Nie wiem, kto ją zapalił...» (дословно: «И факел раздоров... Не знаю, кто его зажег...»), мы находим в русском варианте утверждение, столь сухое и современное по своему лексическому строю («Ты катишься по плоскости наклонной»), что у нас невольно возникает опасение, не перешагнула ли в этом месте смелость Пастернака им же установленные достаточно широкие границы и не приблизился ли в результате и без того деромантизированный перевод к прозе.

Подобную последовательность в переложении романтической лексики на вполне современный, лишь слегка архаизированный язык мы обнаруживаем во всем тексте. У Словацкого Дуглас повторяет слова королевы:

> Jeśli pieczęć upusci dłoń Mortona drżąca,
> Może ją weźmie ręka, co o struny trąca.

Дословно:

> Если выронит печать дрожащая рука Мортона,
> Быть может, ее подхватит рука, что струны
> перебирает.

У Пастернака эта перифраза заменена строгой протокольной информацией:

> ...если в тягость Мортону занятья,
> Она возьмет у канцлера печать
> И в руки передаст ее арфисту.

И здесь смена словесного убранства влечет за собой далеко идущие последствия. У Словацкого Дуглас с горькой усмешкой издевается над растерянностью Мортона, колеблющегося между верностью долгу и — как мы бы теперь сказали — элементарным оппортунизмом и боязнью лишиться своего положения при дворе. В восклицании Дугласа: «Cha, cha, straszna się przepaść przed tobą odkryła» (до-

словно: «Ха, ха! Страшная пропасть перед тобой открылась!») — звучит вся горечь романтической иронии, широко применявшейся во времена Словацкого в качестве литературного облачения, маскирующего недовольство общественным порядком и протест против лицемерия и подчеркивающего обособленность художника в обществе. Вместо всего этого в переводе Пастернака Дуглас раздраженно бросает начальственным тоном: «Не повторять же это мне раз триста!»

Эти и другие примеры, число которых нетрудно было бы умножить, наугад выбирая чуть ли не любое место перевода, свидетельствуют о том, что, работая над «Марией Стюарт», Пастернак осуществил ряд весьма радикальных преобразований: он намеренно и решительно отказался от стилистики романтизма в пользу языка, близкого к современному, и коренным образом изменил эмоциональную окраску драмы, ее психологический рисунок, а вслед за тем и общий смысл. Такое утверждение не покажется необоснованным, если внимательно проследить за развитием образа главной героини драмы в оригинале и в переводе. Мария Стюарт у Словацкого — растерянная жертва собственных страстей, несовместимых с механизмом приобретенной ею власти; женщина восстала против королевы, и этот внутренний конфликт, возникший в атмосфере высочайшего эмоционального напряжения, подтолкнул обе ее сущности к гибели. Такого рода напряжение, когда-то естественным образом определявшее атмосферу романтической драмы, сегодня, современному читателю, может показаться едва ли не истерическим, хотя именно таков эмоциональный дух эпохи, чьей достойной дочерью была Мария со всей своею душевной раздвоенностью. Избрав, подобно многим другим своим современникам, историческую тему, Словацкий постарался перенести ее в область чувств и понятий своего времени. Пастернак же поступил прямо противоположным образом: он как бы отобрал у Словацкого «пересаженную» тему и вернул ее своей эпохе — той самой, с которой мы знакомы прежде всего благодаря Шекспиру, на которую глядим сквозь призму его исторических хроник. Так пастернаковское отступление от Словацкого невольно привело нас к Шекспиру.

Это превращение всего заметнее в рисунке образа Марии Стюарт. В трактовке Пастернака она куда менее растерянна, не так болезненны ее душевные терзания, не столь мучительны поиски выхода. Перед нами совсем другая женщина;

правда, ее тоже одолевают сомнения и время от времени тревожит совесть, однако это не мешает ей весьма последовательно осуществлять свои планы. Мария Стюарт у Пастернака — гораздо более зрелая, сильная, сдержанная, чем героиня Словацкого. Это особенно ясно проявляется в заключительных сценах драмы. У Словацкого в предпоследней сцене Марию одолевают видения; перед ней возникает дух Генриха, вызывая мучительные угрызения совести. Слова, выражающие ее муку, звучат отрывисто и бессвязно, а завершает монолог беспомощное, полное изумления и отчаяния восклицание:

Lecz ja cierpię — przysięgam! Nie wierzysz przysiędze?
Wszak jeszcześ słowom moim ufał przed godziną.

Дословно:

Но я страдаю, клянусь! — ты не веришь клятве?
Ты же так доверял моим словам еще час назад.

Пастернак переводит этот фрагмент почти дословно, но прибавляет к сказанному королевой еще одну фразу, которая коренным образом меняет представление о душевном состоянии героини:

Страдаю я... Не веришь? Подожди!
Ведь час назад моим словам ты верил!
Бери кольцо, проклятый, уходи!

Эти слова принадлежат как бы совсем другой Марии Стюарт. Соответственно в финале, когда Ботвель обращается к Марии со словами: «ты — моя», Мария Словацкого, попрежнему раздираемая противоречиями, которые сильнее ее, вскрикивает:

Twoja? . . .
O nie, Botwelu! Ty mnie skłonisz do szaleństwą.

Дословно:

Твоя?..
О нет, Ботвель! Ты меня сведешь с ума.

Мария же Пастернака, хорошо владеющая собой, сохраняющая мужество, способна высказать трезвую мысль, облеченную переводчиком в весьма современную форму:

Твоя?..
И страшно и смешно попеременно!

Можно рискнуть и сказать, что эта вторая, пастернаковская Мария — младшая сестра леди Макбет или, быть может, она сама из несуществующей первой части шекспировской трагедии: предыстория «Макбета» могла бы выглядеть именно так, и психологически это было бы вполне оправдано.

Характерно, что в процессе работы над «Марией Стюарт» Пастернак, добиваясь максимальной лаконичности, изменил стихотворную систему оригинала. Польский эпический тринадцатисложник превратился в пятистопный ямб — издавна укоренившийся в русской литературе размер, признанный наиболее подходящим для драматических произведений. Тем же приемом пользовался Пастернак, переводя Шекспира. Пятистопный ямб, которому свойственны более короткие строфы (9—10—11 слогов), как бы «сгущал» польский тринадцатисложный стих, позволяя избавляться от эпитетов и сокращать описания и тем самым благоприятствуя более энергичному развитию повествования,— то есть как нельзя лучше соответствовал общим намерениям автора перевода.

В итоге родилось произведение, далеко отступающее от подлинника,— произведение, в котором оригинальный текст послужил лишь сырьем, основой для создания нового поэтического качества. Быть может, в данном случае не следует даже говорить о переводе в точном значении этого слова — здесь более уместно воспользоваться старинным «подражание Словацкому». Однако, как я попытался показать, драма «Мария Стюарт» на русском языке обладает множеством достоинств, а сам замысел «перенести» Словацкого в глубь истории, в аутентичную эпоху, был столь же смел, сколь обоснован. И потому, принимая перевод Пастернака как выражение некоей совокупности принципов, которым великий поэт и переводчик всегда сохранял верность, мы должны признать, что ценность его вдвойне высока: как образца смелого решения одной из важнейших проблем перевода и как произведения, имеющего право на самостоятельное существование в русской поэтической драматургии.

* * *

Среди переводов Анны Ахматовой и Бориса Пастернака, как мы уже говорили, польские стихи не занимают заметного места — их немного, и они не всегда бесспорного качества.

И все-таки их значение немаловажно. Среди переводчиков польской поэзии было и есть много таких, чьи работы гораздо основательнее. Однако, стремясь воздать должное каждому, мы сохраняем за собой естественное право проявить несколько больший интерес и уважение к тому, что вышло из-под пера замечательных русских поэтов. Каждая мелочь в написанных ими строках важна, каждая даже небольшая удача в глазах читателя предстает озаренной лучами заслуженной славы. Быть может, магическая сила имени подчас мешает справедливой оценке отдельных переводов, но... она *действует*.

Что бы мы ни говорили о качестве того или иного перевода, о стéпени его адекватности подлиннику, наиболее интересным остается сам факт возникновения связи имен Ахматовой и Пастернака с польской культурой. Кроме того, их переводы — если присмотреться к ним повнимательнее — немало могут сказать и о самих переводчиках: переплетаясь с их оригинальными произведениями, вписываясь в их биографии, они проливают свет на какие-то повороты судеб поэтов.

В подборе текстов для перевода главную роль часто играл случай. Воображение подсказывает нам другие варианты — итоги более продуманных решений. Но поскольку мы вынуждены считаться с реальностью, нужно ценить то, что сделано, а то, что сделано, оказывает высокую честь всей польской литературе.

М. Сибинович

(Югославия)

ИЗ ИСТОРИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА В ЮГОСЛАВИИ

Не претендуя на какие бы то ни было обобщающие выводы по вопросам теории художественного перевода, я хотел бы остановиться на двух конкретных примерах поэтического перевода в Югославии. Тем более что в них отразились и некоторые аспекты теории литературного перевода и его истории в нашей стране.

I

ПЕРВЫЙ СЕРБСКИЙ ПЕРЕВОД ЛЕРМОНТОВСКОГО «ДЕМОНА»

Сербские переводы поэмы Лермонтова «Демон» относятся к первым опытам перевода этого произведения на славянские языки. Автором первого перевода, опубликованного в журнале «Српски летопис» 1862 года, а затем вышедшего отдельным изданием в 1863 году [1], был известный сербский поэт Йован Йованович Змай.

Оценки этого перевода Змая в Сербии весьма противоречивы. Так, скажем, известный сербский историограф и литературный критик Богдан Попович в своей статье «Что такое великий поэт» утверждал, что перевод «Демона», принадлежащий Змаю, следует отнести к неудачным [2], а профессор русской литературы Белградского университета Александр Погодин в своей статье 1938 года «Лермонтов в Сербии» признал этот перевод слабым, ввиду недостаточной его точности и недостаточной художественности [3]. Между тем один из выдающихся сербских поэтов конца XIX и первых десятилетий XX века Йован Дучич заявлял (1898 г.), что «изумительно переведенный Змаем лермон-

товский «Демон» несет на себе всю красочность поэзии Змая и является вершиной поэтического перевода у сербов и хорватов» [4]. В свою очередь, и Кирилл Тарановский, великолепный знаток русской и югославской словесности, писал в 1933 году, что перевод Змая, при всех своих недостатках, все еще не утратил художественной ценности [5].

Основные претензии, предъявляемые к переводу Змая, сводились к тому, что сербский поэт недостаточно пунктуально следовал тексту подлинника. В связи с этим полезно обратиться к некоторым дошедшим до нас высказываниям самого Й. Й. Змая. Это поможет нам восстановить хотя бы в общих чертах основные эстетические представления Змая о поэтическом переводе.

В частном письме, относящемся приблизительно к 1856 году, Змай в связи со своим переводом «Толди» Араня написал: «...я постарался его не столько размадьярить, сколько сербофицировать». В 1859 году, по поводу предложения перевести «Фауста», Змай заметил: «Переводить берусь только то, что могу переводить с оригинала, а перевод с перевода,— ну уж нет!»

В 1900 году Змай заметил: «Перевод классиков требует особого искусства, а я ощущаю себя в этом беспомощным. Потому-то и не берусь за этот труд. И «Ифигению» перевел лишь после бесконечных упрашиваний...» Размышляя о размере, строфике и проблемах переноса их в стихию сербскохорватской речи, Змай говорит: «Стихотворение «Мельпомене» я не разделил на строфы, ибо для сербов было бы странно, чтобы строфа не заканчивалась точкой, а здесь это невозможно». В другом письме, относящемся к тому же периоду, Змай писал: «Перевод стихотворения «Лидии» не имеет определенного размера, скорее всего это можно было бы назвать ритмической прозой, тронутой кое-где причудливым гекзаметром... Может быть, лучше было бы печатать ее не в виде стихов, а как прозу. Третья песня «Ручью Бандусию» далась мне легче всего, возможно потому, что переведена она десетерцем (наиболее распространенный в сербской народной поэзии десятисложный размер.— *М. С.*) и этим выгодно отличается от прочих двух» [6].

Эти высказывания достаточно четко характеризуют отношение Змая к поэтическому переводу. Прежде всего, поэт категорически против перевода с перевода (недопустимый метод, бытующий в переводческой практике и по сей

день). Подходя к переводческой работе с полной ответственностью, Змай считает, что, для сохранения национальных особенностей подлинника, она должна быть выполнена в духе сербскохорватской литературной традиции. Продолжая далее свою мысль, Змай говорит, что воспроизводить стихотворный размер подлинника следует с учетом естественной для сербского стихосложения метрики и строфики.

В другом месте находим еще более определенное высказывание Змая о существе художественного перевода. В предисловии к своему переводу «Толди» Араня, опубликованном в 1858 году, Змай говорит: «Я его переводил не стих за стихом, но строфу за строфой, а иной раз и страницу за страницей. Я следил за тем, чтобы — пусть и другими словами — передать то же самое, что сказано в оригинале. С сохранением всех деталей, где только это возможно. А ежели кое-где перо меня перехитрило и заполнило пустоты тем, чего нет на венгерском (но в духе Араня и не нарушая текста), то даже пусть мне это и поставят в вину,— иначе я не мог» [7].

Одним из наиболее распространенных упреков, возникающих у исследователей «Демона» в переводе Змая, является упрек в том, что поэма, написанная четырехстопным ямбом, переведена симметричным четырехстопным хореем. Критики единодушно заявляли, что подобная трансформация придала поэме совершенно иное звучание. «Вместо звучности ямба, музыкально подчеркивающего торжественную трагичность темы, легкая напевность внесла в поэму призвук некоторой легковесности, и на этом поэма сильно проиграла» [8],— писал Тарановский. То же ощущение возникало и у Йована Дучича, отзывавшегося о переводе так: «Русский «Демон» пропет сильным и глубоким баритоном, сербский перевод звучит так умильно и сладко, что, кажется, его пропел нежнейший тенор» [9].

Тщательный анализ стихосложения перевода показывает, однако, что Змай старается по возможности сохранить исходное звучание оригинала.

Так, Лермонтов в своей поэме чередует мужскую и женскую рифмы, порой вводит «тройную рифмовку», а в иных случаях и вовсе меняет размер. В пятнадцатой строфе первой главы, когда Демон зовет Тамару вознестись над низменным миром и в шестнадцати вдохновенных стихах рисует картину горних пределов, поэт усекает стих, переходя на четырехстопный хорей — восьмисложник с женским

и мужским окончанием. В этом месте Змай точно следует размеру подлинника. Поэт, обладающий достаточно тонким слухом, Змай не упустил возможности творчески воссоздать лермонтовскую тенденцию внесения в мелодию стиха известных семантических акцентов и с помощью усеченного, более принятого в сербской поэзии стиха. Действительно, эти укороченные стихи создают в какой-то мере именно тот эффект, который Змай считал семантически существенным для текста перевода. Таковы, например, в последней строфе поэмы после семисложной строки «Грешну душу, млађан цвет» [уносит ангел] — четыре пятисложника: «Ту је близу рај!» («Уж близок рай»), потом голос Демона: «Дај је мени, дај!» («Отдай ее мне, отдай!») — и, наконец, характеристика Демона: «Стој, црни враг» («Стой, вражья сила») и «Задише му траг» («Исчез без следа»).

Перевод Змая содержит и еще одну примечательную строку, позволяющую утверждать, что изменение размера, несущее на себе смысловую нагрузку, не просто произвольный жест переводчика, но сознательно примененный художественный прием. В переводе имеется всего восемь семисложников. Семь из них возникли в результате приобретения основным восьмисложным размером мужских окончаний. Однако восьмой семисложник с женским окончанием бесспорно образован сознательно, и при этом ценой известного насилия над языком. В этом восьмисложном стихе, сообщающем, в чем состоял грех предка Тамары: «Оти*м'о*, крв је пио» («Грабил, кровь пил»), опущена гласная «а». Не только поэт, но и всякий серб — любитель поэзии ощутит, что строка «Оти*мао*, крв је пио» звучала бы так же, как и остальные стихи поэмы. Было бы поэтому абсурдным думать, что такой чувствующий музыку поэт, как Змай, мог опустить «а» по небрежности, незнанию или безответственности. Тем более что в своем оригинальном сборнике «Увядшие розы» он не раз подчеркивал ключевые строки таким же изменением размера.

В статье «Работа Лермонтова над языком поэмы «Мцыри» (Проблемы лексики и семантики)» С. Советов, выделяя наиболее характерные черты этого произведения, отмечает широкое использование прилагательных-определений, употребляемых поэтом в качестве эпитетов, играющих доминирующую роль в языке Лермонтова [10]. Анализ эпитетов лирики Лермонтова приводит Фам Вин-ки и Т. Ходукина

к выводу, что «эпитет Лермонтова можно назвать *алогичным* — как суждение, рождающееся в споре, в столкновении противоположных начал: общепринятых логических понятий и поэтической логики автора, романтической поэтики и ее реалистического осмысления» [11]. В исследованиях языковых изобразительных средств лермонтовской поэтической лаборатории эпитетам обычно уделяется особое внимание. Остановимся же и на этой стороне перевода «Демона», выполненного Змаем.

Отметим прежде всего, что в переводе Змая множество авторских эпитетов выпущено. Между тем нельзя сказать, что лермонтовская поэма в переводе бедна эпитетами, как это можно было бы ожидать, судя по оригинальной поэзии самого Змая. В «Розах» — цикле стихов сербского поэта, создававшемся до начала, в течение и после окончания работы над переводом «Демона»,— Змай весьма умеренно использует эпитеты. По отношению к количеству строк они составляют 28,9%. Между тем в первой части лермонтовского «Демона», по нашим подсчетам, оказалось вдвое больше эпитетов, 181 в 391 строке, т. е. 42,2%. В своем переводе Змай все же держался в рамках оригинала. Так, в 496 строках первой части перевода «Демона» мы находим у него 235 эпитетов, что в процентном отношении даже несколько превышает количество эпитетов оригинала — 47,3%. Разумеется, Змай не производил подобных подсчетов, да это и невозможно в процессе перевода. Переводчик руководствуется в работе своим поэтическим чутьем, а результат зависит от его одаренности, от особенностей его творческой индивидуальности и чувства ответственности.

По количеству эпитетов Змай остался верным оригиналу. Но не менее важно установить, был ли он столь же последователен в отношении их качества. Изучая поэму «Мцыри», С. Советов заключает, что лермонтовские эпитеты можно разделить на конкретные и абстрактные, на описательные и эмоциональные, изобразительно-зрительные и изобразительно-слуховые и, наконец, на позитивные и негативные. Положив в основу нашего исследования эту градацию эпитетов по доминирующему в них элементу, мы внесли лишь некоторые коррекции, направленные к более точному решению поставленной нами задачи. Так, поскольку речь идет о переводе, автором которого является один из выдающихся сербских романтиков, а переведенное произведение есть произведение романтического плана, то

для нас гораздо важнее эпитеты абстрактного и конкретного ряда, чем описательные и эмоциональные. А так как эпитеты изобразительно-слуховые и изобразительно-зрительные по сути относятся к описательным, мы не будем выделять их в особые группы. В «Розах» Змая описательных эпитетов примерно вполовину меньше, чем эмоциональных. У Лермонтова, наоборот, некоторое преимущество имеют описательные эпитеты — 54,1% относительно 45,9% эмоциональных. Таким образом, чтобы остаться верным оригиналу, сербский поэт должен был в корне изменить свои эстетические пристрастия и структуру своего поэтического ви́дения жизни и мира.

В переводе «Демона» Змай изменил соотношение эмоциональных и описательных эпитетов по сравнению с имеющимся в «Розах». Здесь перевес эмоциональных над описательными эпитетами понижен на 10% (45,5% описательных относительно 54,5% эмоциональных). Однако, несмотря на тенденцию к снижению, поэт все же не в состоянии был полностью подчиниться подлиннику и остался в пределах возможностей своего собственного поэтического арсенала. Змай подчас отрекается от особенностей своего поэтического языка и в употреблении эпитетов следует за оригиналом. Так, в «Розах» абстрактных эпитетов вдвое больше, чем конкретных (69,3% на 30,7%), а в переводе «Демона» Змай их почти уравнивает в правах (44,6% конкретных и 55,4% абстрактных в первой главе поэмы). Это меньшее различие, чем в оригинале (у Лермонтова абстрактных эпитетов больше на 19%, у Змая всего на 10%). Таким образом, в целом качественное соотношение эпитетов в переводе Змая соответствует системе оригинала, хотя переводчик остался верен своеобразию своих поэтических средств выражения, тяготеющих к романтическому эмоциональному эпитету.

В первой части лермонтовского «Демона» нет ни одного эпитета, повторяющегося более двух раз. У Змая между тем можно назвать 23 повторения. В первой части перевода дважды употребленный в начале эпитет повторяется затем еще 50 раз. Принимая во внимание общеупотребительность и ординарность таких эпитетов, как «милый», нельзя не отметить, что лермонтовский эпитет, таким образом, потерял в своем богатстве. Это, однако, не означает, что Змай не стремился к точной передаче эпитетов, типичных для русского языка.

Л. А. Булаховский в своей книге «Русский литературный язык первой половины XIX века» в качестве характерных эпитетов лермонтовской поэзии называет следующие: *немой*, *хладный*, *скучный*, *таинственный*, *далекий*, *суровый*, *мрачный*, *чуждый*, *роковой*, *мятежный*, *гордый*, *вольный*, *чудный*, *родной*, *звонкий*, *звучный*, *стройный*, *мерный*, *золотой*, *серебряный*, *жемчужный*, *голубой*, *синий*[12].

В переводе Змая мы также находим эти привычные для Лермонтова эпитеты. В первой же главе «Демона» *хладный* употребляется им шесть раз, *золотой* и *проклятый* — по пяти раз, *мучительный* — четыре раза. Здесь, однако, проявляется различие в силе таланта между Лермонтовым и Змаем. Змай точно ощутил структуру лермонтовского эпитета. В силу специфики переводческой работы он должен был поневоле опускать некоторые определения, чтобы потом их компенсировать. Эту компенсацию в ряде случаев Змай производит чересчур описательно и рационально, недостаточно поэтично. Форсирование в употреблении таких эпитетов, как *милый*, *печальный*, *чистый*, *проклятый* и *несчастный*, придает поэме почти откровенно дидактическую и сентиментально-меланхолическую окраску. Надо сказать, что эпитет Змая вообще чересчур прост и определенен и не идет ни в какое сравнение с богатством эпитета лермонтовской поэмы. К сожалению, приходится отметить и то, что самые сильные лермонтовские эпитеты, построенные на принципе алогизма, у Змая, как правило, опущены.

Эйхенбаум относит «Демона» к тем лермонтовским произведениям, в которых с наибольшей полнотой раскрывается приподнято эмоциональный стиль, здесь семантическая функция слова часто вытеснена повышенной эмоциональностью. Характеризуя этот стиль, Эйхенбаум говорит: «Главная экспрессивная роль поручена здесь эпитетам,— остальные слова звучат слабо. Если вынуть эпитет, то порой получаются сочетания слов, вызывающие недоумение...» [13] Далее Эйхенбаум показывает, что эпитеты порой превращаются в носителей ритмической и эмоциональной напряженности стиха, усиливая интонационную эмфазу. Эйхенбаум называет следующие примеры, отражающие, по его мнению, последовательно проведенный в поэме поэтический прием: *неизъяснимое* волненье, *невыразимое* смятенье, *неотразимою* мечтой, *нечеловеческой* слезой, и *незабвенное* забыть, *несокрушимый* мавзолей, *невыносимого* мученья, *недосягаемых* утех. В переводе Змая нет ни одного

из этих словосочетаний, так же как нет и попытки создать нечто подобное по духу.

Было бы, однако, несправедливо сказать, что Змай не ощущал или вообще не перенес в свой перевод существенные черты стиля лермонтовской поэмы. Эйхенбаум следующим образом характеризует язык «Демона»: «Лермонтов пишет формулами, которые как будто гипнотизируют его самого,— он уже не ощущает в них семантических оттенков и деталей, они существуют для него как абстрактные речевые образования, как сплавы слов, а не как их «сопряжения». Ему нужен общий эмоциональный эффект; он как будто предполагает быстрого читателя, который не станет задерживаться на смысловых или синтаксических деталях, а будет искать лишь впечатления от целого. Семантическая основа слов и словесных сочетаний тускнеет — зато небывалым блеском начинает сверкать декламационная (звуковая и эмоциональная) их окраска» [14].

Подобная тенденция не чужда оригинальной поэзии Змая. И у него слово, как некая языковая единица, зачастую не обременено особой семантической нагрузкой, как, скажем, у его земляка, представителя романтического направления П. П. Негоша. Имеется множество примеров в поэзии Змая, когда идейно-смысловая или даже описательная сторона вытесняется экспрессией, достигаемой усилением интонационно-звукового эффекта ради благозвучия стихов.

Итак, не будучи (в отличие от Лермонтова) мастером эпитета, но исповедуя те же, что и он, художественные принципы, Змай в переводе по мере возможности стремился компенсировать этот свой недостаток эмфазой. Какие же приемы он при этом использовал?

И. Н. Розанов в своей книге «Лермонтов — мастер стиха» пишет: «Одной из характернейших особенностей лермонтовского стихотворения являются его внутренние рифмы и звуковые повторы» [15]. Для «Демона» внутренняя рифма не типична, но зато поэма оркестрована обильным повторением акцентированных гласных.

Конечно, и сама структура сербскохорватского языка, в котором шесть (соответственно пяти русским) основных гласных, не допускает неблагозвучия, обусловливает относительную гармоничность. Однако если в расположении этих акцентированных гласных намечается известная система, создающая определенные эмоциональные или семан-

тические эффекты, то такое их расположение нельзя рассматривать как случайное стечение обстоятельств.

Этот художественный прием необычайно близок Змаю. Особенно часто прибегает он к аллитерации, иной раз еще и усиливая звукопись по отношению к оригиналу и вводя повторы акцентированных согласных, что способствует появлению в переводе внутренней рифмы. Но поскольку в сербскохорватском языке, в отличие от русского, и безударные гласные не редуцированы из-за различия между русским — экспираторным и сербскохорватским — мелодическим ударением, в переводе Змая не могла быть осуществлена столь четкая унификация гласных, и оркестровка стиха вылилась в форму интенсивной ассонантности. Ассонансы и частые аллитерации придают особую прелесть стиху в переводе Змая. В этом сербский поэт следовал своеобразию оригинала, и, поскольку этот элемент был сродни его собственной лире, он еще более его развил в применении к возможностям сербскохорватского литературного языка.

Критикуя перевод Змая, А. Погодин между прочим ставит ему в укор и следующее: «Ни Змай, ни И. Максимович не уловили нюанса VII строфы первой части поэмы: «Клянусь...» Оба перевели это как: «Кунем вам се» («Даю вам клятву»), а Змай пошел и еще дальше, добавив: «Кунем вам се, друзи мили» («Клянусь вам, милые друзья»). Кому это — «вам»? Словно бы Лермонтов дает кому-то какую-то клятву. Эта доверительная интонация не отвечает торжественному тону клятвы, которая если и обращена к кому-либо, то только к какому-то высшему существу» [16]. Выборочный анализ перевода, быть может, и позволяет порой прийти к подобным заключениям. Но в данном случае с этим трудно согласиться. Погодин, в сущности, говорит о строфе, где поэт восторгается прелестью Тамары. Отзыв Погодина можно было бы принять без оговорок, если бы речь шла о словах Демона, презирающего все людское. Но на каком основании можно столь категорично заявлять, что Лермонтов, представляя красоту одной из дочерей рода человеческого, Тамары, мог обращаться не к людям, а «только к какому-то высшему существу»?

Погодину представляется неприемлемой форма обращения («вам» в выражении «клянусь вам»). Он относит это к ошибкам переводчика. Этот упрек можно объяснить непониманием особенностей стихотворного перевода. При

всестороннем анализе перевода нельзя пройти мимо того факта, что апострофа, весьма характерная для перевода Змая, является одним из элементов эмоционального стиля оригинала, вне зависимости от того, что в подлиннике он и не выражен именно этой фигурой. Змаю не трудно было перенести в свой перевод лермонтовские апострофы, так как эта эмоциональная стилистическая фигура — излюбленный прием как сербского народного творчества, так и сербскохорватской письменной поэзии. Динамической интонацией вопроса и ответа Змай часто пользуется как средством усиления эмоциональной лирической напряженности. Эта форма в переводе Змая несравненно более развита, чем в оригинале.

Если рассмотреть созданный Змаем перевод «Демона» отвлеченно от оригинала, как самостоятельное произведение, написанное на сербскохорватском языке, то по содержанию, по художественной силе, по уровню мастерства он предстанет перед нами значительным явлением сербской литературы середины прошлого века.

Отличие «Демона» от других обработок образа падшего ангела в мировой литературе, и прежде всего от байроновского Люцифера,— в том, что он дан не как царь познания, но как царь познавания [17]. Это осталось и в переводе Змая. В основном сохранена и лермонтовская концепция Демона как воплощения человеческого разума и Тамары, олицетворяющей земную красоту. Динамика осознания трагической невозможности гармонии между желаниями ума и сердца, а значит, невозможности счастья, его иллюзорности,— все это присутствует в переводе Змая.

При рассмотрении сербского «Демона» прежде всего обращает на себя внимание изменение в переводе размера подлинника.

До начала 60-х годов XIX века, в разгар сербского романтизма, формировавшегося под лозунгом борьбы за повышение мастерства в русле традиций народного творчества и народного языка, Змай, который и много позднее избегал, например, переносов предложения в следующую строфу (в сербской поэзии каждая строфа обычно завершается точкой), с трудом мог решиться на ямб. Не только из-за хореической природы сербского стиха (о чем писали тогдашние теоретики), но и из-за того, что к тому времени не было почти ни одного опубликованного и получившего признание поэтического произведения сербской литературы, на-

писанного ямбом. Отношение Змая к ямбу подтверждается и словами другого сербского поэта XIX века, Лазы Костича, писавшего в своем исследовании «О ямбе в сербской и хорватской поэзии»: «Дольше других сопротивлялся Змай. Ямб казался ему нелепым, и однажды он поднял на смех мои написанные ямбом стихи. Ямб был ему настолько противопоказан, что и при переводе писанных ямбом стихов он измышлял всевозможные воображаемые трудности, лишь бы не воспроизводить его по-сербски»[18]. Но и поэты, к середине XIX века уже принявшие ямб, вводили его в основном лишь в драму.

Те элементы художественных приемов Лермонтова, которые к тому времени, когда поэт работал над переводом «Демона», были свойственны и сербской народной поэзии,— аллитерации, ассонансы, апострофы и пр.— Змай перенес и развил в своем переводе. Однако, стремясь придать стиху непринужденное и плавное звучание, он не решился избрать для него новый, несвойственный тогда сербскому стихосложению ямб. Тем более что на сербскохорватском языке уже были изданы выполненные хореем переводы произведений с несоизмеримо более сильно выраженным эпическим элементом. Так, скажем, Милош Светич дважды, в 1842 и 1858 году, передал сербским десятисложником «Слово о полку Игореве». Да и поэмы Байрона переведены несколькими годами раньше «Демона» тем же пятистопным хореем.

Восприняв лермонтовскую поэму прежде всего как трагедию чистой души и в конечном счете справедливый приговор вероотступнику, Змай отодвигает на второй план и эпичность и героику, окрашивая все напряженным и сильным лиризмом. Собственный его опыт смешения девятисложника с большим количеством восьмисложных стихов помог ему решиться на размер, широко распространенный в поэзии сербского сентиментализма и романтизма,— на симметричный восьмисложник. Несмотря на то что при смене размера поэма Лермонтова понесла ощутимые потери в своей музыкальности, нельзя сказать, что замена пятистопного ямба подлинника четырехстопным хореем была произвольна и для того времени представляет непростительную ошибку.

Переводчик задался целью приблизить поэму Лермонтова к сербскому читателю и достойно представить ему одно из выдающихся произведений мировой литературы. В этом он добился успеха. Поэт с утонченным слухом, вы-

росший в традициях народного мелодизма в период подъема фольклора до уровня искусства и слияния отечественной поэзии с достижениями европейской лирики,— Змай должен был ощущать, что эксперимент с ямбом мог повредить просветительской культурно-исторической миссии его перевода. И хотя, на наш сегодняшний взгляд, ямб значительно повысил бы качество перевода, вряд ли можно утверждать, что Змай, исходивший из просветительской функции своего труда, принял неверное решение.

Перевод Змая по своим художественным достоинствам, по силе эмоционального воздействия, безусловно, уступает оригиналу Лермонтова. Не только из-за изменения стихотворного размера, не только из-за неспособности переводчика передать наиболее сильные поэтические картины в их музыкально-пластической гармонии, но и в силу возникающей подчас сентиментальной монотонности.

Этот оттенок сентиментальности проявляется как в отдельных строках (восклицание Демона, обращающегося в оригинале к Тамаре со словами: «Ты прекрасна», заменяется в переводе Змая словами: «Злато моjе» — «Золото мое»), так и в общей окраске эпитетов, слишком часто повторяющих непременный набор типичных для сербского сентиментализма той поры определений: *плачущий*, *чудный*, *волшебный*, *бедный*, *чистый*, *печальный* и пр., и в самой манере поэтического повествования, изобилующего восклицаниями типа *ох*, *ах* и пр. Возможно, что именно этот сентиментальный дух, который в переводе Змая приобрела поэма Лермонтова, по закону единства формы и содержания, явился одной из основных причин выбора Змаем излюбленного стиха сербского сентиментализма — хореического восьмисложника.

Оттенок сентиментальности в переводе «Демона» обусловлен и еще одной особенностью переводчика, на которую указывает в своей работе о нем современный сербский поэт и эссеист М. Павлович,— упорным стремлением Змая к коммуникативности и ясности поэзии. «Демон», столь далекий по теме от героических поэм, произраставших тогда на сербской почве, требовал и другой стилистики. А если так, то совершенно естественным становится обращение Змая к сербскому сентиментализму, ибо именно он имел в запасе элементы, составляющие европейскую поэзию того типа, к которой принадлежал и «Демон». Склонность Змая к сентиментализму свидетельствует о неразрывной

связи его творчества с процессом развития сербской поэзии.

Таким образом, в качественном различии между подлинником и переводом Змая нельзя видеть лишь следствие ограниченных возможностей переводчика. Это различие отражает уровень развития отечественной литературы того времени.

С другой стороны, перевод «Демона», как одна из вершин поэтического самовыражения эпохи, сыграл роль моста, перекинутого между локальной тогда сербской культурой и общеевропейским литературным процессом. Перевод Змая оказал многостороннее влияние на историю развития сербской литературы. В первую очередь — самим фактом появления на сербскохорватском языке одного из прекраснейших произведений зрелого европейского романтизма, не утратившего в переводе обаяния самобытности. Тонкий ценитель художественного слова Йован Дучич имел достаточные основания назвать «Демон» в интерпретации Змая лучшим сербским поэтическим переводом XIX века. Даже и не отвечая всем требованиям, предъявляемым к художественному переводу сегодня, он тем не менее представляет собой важный этап в истории развития сербской переводной литературы.

«Демон» в переводе Змая и поныне живет в сербской литературе. А это наиболее веское доказательство художественной ценности перевода, созданного более ста лет назад.

II

ОПЫТЫ ПЕРЕВОДА ПОЭЗИИ ЕСЕНИНА

Первые переводчики и популяризаторы поэзии Есенина в Югославии не располагали ни достаточными данными о творчестве советского поэта, ни полноценным изданием многих текстов. И однако, несмотря на все трудности, эти первооткрыватели поэзии Есенина в Югославии с самого начала подметили наиболее существенные черты его индивидуальности.

В югославской литературе обращалось внимание на то, что в стихах Есенина на первом плане поэтическая картина, созданная исключительно экспрессивными средствами зрительного восприятия мира. Символично, что впервые имя

Есенина прозвучало на страницах югославской печати в информационном материале 1921 года о русских имажинистах [19]. Двумя годами позже другой автор, в рецензии на «Пугачева», констатирует, что в есенинской поэзии «почти осязаемо ощущается пластичность изображения» [20]. Переводчик первой книги стихов Есенина на сербскохорватский язык (1931) Кирилл Тарановский в своем предисловии к ней говорит, что необычайность метафор придает стихам Есенина «изобразительность и оригинальность, быть может единственную в своем роде в русской поэзии» [21]. В том же году автор другого сборника стихов Есенина на сербскохорватском языке, Миодраг Пешич, подчеркивает тяготение Есенина к «словам-образам» и цитирует высказывание Львова-Рогачевского: «Создавая свои картины, поэт поражает нас богатством живописной палитры» [22]. В отклике на переводы Пешича и Тарановского, относящемся к 1934 году, рецензент подчеркивает, что «есенинская лирика — это сокровищница образов и кузница ярких слов...» [23].

Есенин — поэт непосредственных ощущений, с открытой искренностью говорящий обо всем пережитом. Отсюда, быть может, в его поэзии столько неожиданных образных поворотов и действительных или кажущихся противоречий. Этим, между прочим, предопределяется внутренняя структура есенинских образов, основанная на постоянном столкновении добра и зла. Эта общая структура его поэзии в свою очередь предопределяет постоянное наличие в ней острого конфликта. Б. Пастернак в своей «Охранной грамоте» причисляет Есенина к неоромантикам, так как вся его поэзия держится на противопоставлении эстетических идеалов лирического героя неприемлемой для него повседневности.

Переводчики Есенина на сербскохорватский язык в целом сумели передать эту особенность творчества русского поэта. Это, несомненно, способствовало и популярности есенинской поэзии у югославских читателей. Однако же в передаче есенинского драматического столкновения с реальностью порой возникали передержки, приводившие к недопустимой деформации есенинских образов.

Возьмем для иллюстрации два примера. В одном переводе стихотворения Есенина «Возвращение на родину», сделанном три десятка лет тому назад, но публикуемом в первозданном виде и по сей день, есенинские строки: «Конечно,

мне и Ленин не икона, // Я знаю мир... Люблю мою семью... // Но отчего-то все-таки с поклоном // Сажусь на деревянную скамью» — переведены таким образом: поэт отдает поклон тому месту, где висела икона, т. е. кланяется иконе: «Мени Љенин није светиња, дабоме, // О, знам ја свет... // Волим кућу своју... // Па ипак крстећ се пред местом иконе, // Седам на клупу древену моју» [24] («Все же крещусь перед прежним местом иконы»). В одном послевоенном переводе стихотворения «Русь уходящая» есенинские стихи: «Я слушаю. Я в памяти смотрю, // О чем крестьянская судачит оголь. // «С советской властью жить нам по нутру... // Теперь бы ситцу... Да гвоздей немного...» — трансформированы таким образом, что получается: крестьяне не верят советской власти — «У Совјете премало вере имам...» [25] («В Советы у нас не много веры»). Впрочем, примеры такого искажения смысла есенинских стихов крайне редки.

Несравненно больше материала дают варианты перенесения на другой язык конфликтных ситуаций есенинской лирики. Природа иного языка именно здесь дает наиболее резкий отпор переводчику. При этом мы отдаем себе отчет в том, что при перенесении на другой язык остаться во всем верным оригиналу крайне трудно и случается это лишь очень редко. Скрупулезное формальное следование тексту оригинала приносит больше вреда, чем пользы. Именно поэтому мы и выбрали предметом своего исследования конфликтность поэзии Есенина, как наиболее характерную черту его лирики.

Рассмотрим с этой точки зрения в переводах на сербскохорватский язык, вышедших из-под пера К. Тарановского, М. Пешича, Г. Крклеца и В. Герича, стихотворение Есенина «Не жалею, не зову, не плачу...».

Первую строфу его К. Тарановский переводит:

Не жалим, не зовем, не плачем,
Са цвећем јабука нестао је јад.
Златом вењења ненадно обавијен
Скоро нећу бити више млад *.

---

* Не жалею, не зову, не плачу.
С яблоневым цветом прошла тоска.
Золотом увядания нежданно охваченный,
Скоро не буду больше молодым.

У Пешича эта строфа гласит:

Не жалим, не зовем, не плачем,
Све ће проћи, ко с белих јабука кад.
И златом вењења закачен
Нећу бити ни ја више млад *.

В переводе Крклеца эта строфа выглядит следующим образом:

Не зовем, не тугујем, не плачем,
Све ће проћи ко с јабука цват.
Златом лишћа увело закачен
Никад више нећу бити млад **.

Герич передает эту строфу так:

Не жалим, не дозивам, не плачем;
Све ће проћи ко с бијелих зуква кад.
Златом увенућа захвачен
Никад више нећу бити млад ***

Прежде всего бросается в глаза, что сравнение из второй строки: «Все пройдет, как с белых яблонь дым», превращенное в констатацию факта у Тарановского, тем самым уничтожает альтернативную тональность оригинала и придает стиху эпическую статичность. Это впечатление усиливается еще и тем, что в передаче Тарановского действие второй строки представлено прошедшим временем, в результате чего утеряно трагическое предвидение неизбежного: «все пройдет». Между тем для данного поэтического образа немаловажно, как именно это «все» пройдет. Учитывая, что Есенин именно в те годы гневно порицал Америку за ее стремление сковать бетоном реки, пел о том, что ему, преследуемому «железным» врагом, деревянные часы бьют

---

* Не жалею, не зову, не плачу,
Все пройдет, как с белых яблонь дым.
И золотом увядания охвачен,
Не буду и я молодым.

** Не зову, не грущу, не плачу,
Все пройдет, как с яблонь цвет.
Золотом листьев увядающих охвачен,
Никогда больше не буду молодым.

*** Не жалею, не призываю, не плачу,
Все пройдет, как с белой яблони дым.
Золотом увядания охвачен,
Никогда больше не буду молодым.

двенадцатый час, копну волос своей возлюбленной сравнивал с «овсяным снопом»,— можно сказать, что игнорирование сравнения «как с белых яблонь дым» есть обеднение есенинского образа. Пренебрежительное отношение к передаче конструктивных элементов есенинской поэзии тем более печально, что другие переводчики почувствовали значение вышеприведенного сравнения. Пешич передал его: «Все пройдет, как с белых яблонь дым», Крклец: «Все пройдет, как с яблонь цвет», и Герич: «Все пройдет, как с белой яблони дым».

Не задаваясь целью выявить, чье решение ближе к оригиналу и более всего отвечает духу нашего языка (сравнительный анализ переводов позволит это установить), и продолжая наблюдение над конфликтностью поэтической образности оригинала, остановимся еще на последнем стихе первой строфы. Он гласит: «Я не буду больше молодым». На сербскохорватском личное местоимение с глаголом употребляется гораздо реже, чем на русском. Таким образом, переводчикам не хватало двух слогов для сохранения хореического десетерца с мужским окончанием. Тарановский, как нам представляется, менее всего был озабочен этой проблемой и ввел в строку почти случайное двухсложное слово «скоро» («почти», «недавно», «вскоре»). Его можно истолковать так: лирический герой «вскоре» не будет больше молодым, а может быть, «позднее» снова будет. Это слово можно понять и буквально, в смысле «почти», что не только искажает оригинал, но и несколько обессмысливает весь стих.

Пешич нашел более удачное решение, введением односложных слов «и я». Однако в целом «не буду и я молодым» оказалось несопоставимым с тем, что было ранее сказано о белых яблонях и о дыме. Хотя это решение и не явно противоречит оригиналу, однако невозможно не заметить и того, что Крклец и Герич, внесением в строку слова «никогда», сохраняют оттенок трагичности в поэтической картине и остаются более верными подлиннику.

Интересно проследить и за переводом первых двух стихов четвертой строфы того же стихотворения. Оригинал: «Я теперь скупее стал в желаньях, // Жизнь моя, иль ты приснилась мне?» У Тарановского эти строки переведены так (дается дословный перевод с сербскохорватского): «Обуздываю теперь свои желанья. // Может быть, и жизнь лишь сон». У Пешича: «Теперь я не позволяю одолевать

себя мечтам, // это жизнь моя? или стая снов?» У Крклеца: «Рассеялись все мои желанья. // О, жизнь, не пустым ли ты была сном?» У Герича: «Теперь я скупее в стремленьях и желаньях, // Моя жизнь, или ты была только сном?»

Прежде всего следует отметить сильный отход от первого стиха оригинала у Крклеца. У Тарановского, Пешича и Герича сохранен конфликт, заложенный поэтом в этих строках. Однако в переводе Тарановского, где лирический герой обуздывает свои желания, и в переводе Пешича, где герой не позволяет себя одолевать мечтам, конфликтная ситуация подлинника передана в несколько измененном виде. Так, у обоих переводчиков волевому воздействию лирического героя на свою судьбу отводится чересчур активная роль, причем у Пешича еще и с оттенком заносчивости, столь не вяжущейся с общим тоном примирения с трагической конечностью жизни, доминирующим в стихотворении. Герич на этот раз не только формально-филологически, но и по существу остался наиболее верным созданной Есениным картине. Его вариант «теперь я скупее в стремленьях и желаньях» не только сохраняет элемент конфликтности, содержащийся в оригинале, но и самим этим словом «скупее» добивается созвучия с драматическим мотивом «увядания», «сгоревшего» поэта, отчетливо сознающего «преходящую сущность» жизни, но и при этом (или именно поэтому) благословляющего все живое, что цветет и умирает. Таким образом, в переводе Герича этот стих сохраняет специфическую тональность оригинала.

Весьма интересна попытка Пешича делением второго стиха подчеркнуть противоречие между действительным и желаемым, несмотря на то что сам Есенин и не искал такого решения. Между тем из-за неуклюжести фигуры («это жизнь моя? или стая снов?») или же из-за прибавления слова «стая», необходимого для рифмы, эта попытка кажется менее удачной, чем варианты Крклеца и Герича, точнее следовавших за оригиналом. Тарановский, заменив вопросительную интонацию оригинала утвердительной, отошел от есенинского образа.

Не следует, однако, думать, что переводчики, заслуживающие на основании приведенного анализа немалых упреков, подошли к своей работе с недостаточной мерой ответственности. Напротив, все они (включая еще и не упомянутых здесь участников сборника «Исповедь хулигана» и переводчика книжки для детей «Березы» — Д. Ма-

ловича) представляют собой направление, придерживающееся принципа верности духу подлинника.

В переводах со славянских языков на сербскохорватский наблюдается порой и совершенно иная тенденция. Она выражается в чрезмерно свободном отношении к оригиналу, вследствие чего в обтекаемо-гладких стихах перевода мало что остается от своеобразия подлинника. Весьма показательно в этом смысле замечание, сделанное Б. Булатовичем в послесловии к своим переводам произведений Есенина «Стихи и проза»:

«Хочется снова напомнить о вынужденном отходе от оригинала при переводе стихов переводчиком, создающим по сути дела оригинальное творение на заданную тему на родном языке. Задачу отягощает также и необходимость соблюдения рифмы, размера и ритма, осложняющая поэтический перевод и придающая ему еще бо́льшую увлекательность. И еще переводчик не может отделаться от ощущения, что он в некоторых случаях обеднил есенинский текст, а кое-где внес в него свои метафоры. Вследствие этого излишне педантичный анализ отдельного стихотворения, отдельной строфы или стиха привел бы к несправедливым заключениям. Переводчик надеется, что читатель вынесет свое суждение о книге, лишь закрыв последнюю страницу и составив себе общее впечатление от прочитанного».

О чем говорят эти слова? Переводчик прежде всего видит свою задачу в том, чтобы выразить себя в творчестве, навеянном темой «оригинала», а затем, имея в виду отягчающие обстоятельства в виде рифмы, ритма и количества слогов (разве только в этом дело?!), пытается переводить в отрыве от отдельных ритмико-интонационных единиц, и более того, он предупреждает, что анализ адекватности даже целых стихотворений, то есть законченных поэтических произведений, и тот приведет к несправедливым заключениям.

И все-таки подобные суждения не отражают «линии наименьшего сопротивления». Нам они представляются в большой мере реакцией на ремесленные бездарные переводы, в которых всего понемногу, но меньше всего поэтической эмоциональности. Важнее оценить, что принес для перевода лирики Есенина на сербскохорватский язык подобный метод перевода. Остановимся на одном из переводов Булатовича, не худшем и не лучшем, чем другие. Вот как звучит в его переводе стихотворение Есенина «Туча кружево в роще связала...»:

Облак свезао машну шуми,
Магле ми дирај у чело.
На станици сам — вагони пуни —
Далеко је моје село.

Шума нијема, ни гласа, ни јава,
Сумрак је марама иза бора,
Судбина ме не заварава:
Завичај тужан бити мора.

Девојке — јеле покуњене.
Кочијаш пјева, цигар савија
«Сахраниће без крста мене
Кад у затвору умрем и ја» *.

Булатович совершенно изменил образность 1, 2, 3, 7, 8, 11 и частично 10-го стиха. Следовательно, в стихотворении осталось менее пятидесяти процентов самобытного авторского текста с его индивидуальной системой образов. Если же учесть, что «Далеко мое село» четвертого стиха потеряло тонкий оттенок есенинского «Вдалеке от родимых полян»; если принять во внимание, что пятый стих: «Лес застыл без печали и шума», в допустимых пределах трансформированный в «лес безмолвный, ни возгласа, ни зова», приобрел при этом элемент описательности, заменившей конфликтность авторского образа (ибо нарисованную автором картину можно истолковать и таким образом, что «без печали и шума» наступает неподвижность, безжизненность),— то выходит, что от Есенина в переведенном стихотворении осталось очень и очень мало.

Но, может быть, видимый отход от оригинала и не повлек за собой существенного его изменения? Может быть, внесенное переводчиком от себя соответствует духу и об-

---

* Туча лесу шарф повязала,
Туманы касаются моего лба.
Один на вокзале,— полны вагоны —
Далеко мое село.

Лес безмолвный, ни возгласа, ни зова,
Сумрак как за соснами платок.
Судьба не обманывает меня:
Печален, должно быть, край мой родной.

Девушки — ели приунывшие.
Поет извозчик, самокрутку свертывает:
«Похоронят меня без креста,
Когда в тюрьме умру и я».

разному строю есенинской поэзии и передает в целом экспрессивность и ясность авторского замысла? Судя по переводу первого стиха, на этот вопрос, казалось бы, можно ответить и утвердительно. Вместо есенинского «Туча кружево в роще связала» переводчик нашел не менее выразительный образ: «Туча лесу шарф повязала». Этот образ вполне соответствует есенинскому стремлению к опредмечиванию понятий и желанию всему неопределенному придать конкретность, обыденность сельских примет. Но поскольку следующий стих в передаче Булатовича гласит: «Туманы касаются моего лба», возникает сомнение в логичности предыдущего образа. Ибо если в тумане, «касающемся лба» (образ тумана усилен, в оригинале лишь «курящегося»), и можно вообразить себе некое кружевное плетение, то «шарф», который туча повязала лесу, вряд ли разглядишь в таком низко опустившемся мареве.

К сожалению, и другие замены образов оригинала представляются нам его обеднением или искажением.

Избрав объектом своего исследования лишь один перевод Булатовича, мы исходили из двух соображений. Во-первых, этот перевод типичен для Булатовича, и, во-вторых, главной своей целью мы считали не столько оценку работы конкретного переводчика, сколько анализ результатов определенного подхода к переводу Есенина на сербскохорватский язык. Эти результаты, несмотря на отдельные достижения, следует, видимо, считать неудовлетворительными. На основании целой цепи искаженных подробностей не может быть составлено сколько-нибудь верное «общее впечатление» о Есенине.

Чтобы охарактеризовать переводы Есенина на сербскохорватский язык в целом, следует, как мне кажется, выделить три этапа. Первый характеризуется желанием возможно скорее познакомить читателя с творчеством значительного русского поэта. Этот этап продолжался с начала 20-х годов вплоть до второй мировой войны. Конфликт с жизнью и воспевание патриархальной деревни — основные черты лирики поэта, вдохновлявшие переводчиков. Несмотря на определенные слабости, связанные с тем периодом развития искусства перевода, от него все же остались некоторые работы, не утратившие своей художественной ценности и по сей день.

Второй этап начинается в 50-е годы. Он совпадает со временем возвращения сербской и хорватской поэзии к про-

блемам личности и в связи с этим с возрождением в сербскохорватской литературе интимной лирики. В эту пору заметно усиленное стремление к поэтичности перевода, часто даже в ущерб точности. Эта тенденция не внесла заметного вклада в передачу самобытности есенинского дарования, хотя переводы Слободана Марковича, в отличие от Булатовича, звучат достаточно выразительно и сильно. Благодаря начинаниям Марковича и Булатовича югославский читатель получил возможность полнее познакомиться с творчеством Есенина.

В итоге отдельные переводческие свершения первого этапа, и прежде всего переводы М. Пешича, работающего и до сих пор, общие достижения второго этапа и неутомимый труд целой когорты одаренных переводчиков, постоянно возвращавшихся к творчеству Есенина и публиковавших свои переводы в периодической печати (среди них в первую очередь должны быть названы Крклец и Цесарич), создали предпосылки для современного этапа в истории развития перевода есенинской поэзии на сербскохорватский язык. Основной тенденцией этого новейшего этапа можно считать стремление представить читателям творчество поэта в возможно более полном и максимально отражающем звуковую и мелодическую сторону его поэзии виде.

Этот третий этап дал югославской читательской публике полное собрание сочинений Есенина, выдержавшее за последние восемь лет уже четыре издания.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] М. Ю. Лермонтов. Демон. Поема. У Будиму, 1863.

[2] Б. Поповић. Огледи и чланци из књижевности. Н. Сад — Београд, 1960, с. 93.

[3] «Годишњица Николе Чупича», књ. XLVIII, с. 39.

[4] «Зора», 1898, 7—8, с. 285.

[5] К. Тарановски. Змај као преводилац руских песника. «Летопис матице српске», 1933, књ. 338, с. 170.

[6] Преписка Змаjа. Н. Сад, 1957.

[7] J. Арањ. Толдиjа. Н. Сад, 1853, с. XII.

[8] «Летопис...», 1933, књ. 338, с. 169.

[9] «Зора», 1898, 7—8, с. 285.

[10] М. Ю. Лермонтов. Сборник статей и материалов. Ставрополь, Ставропольское книжное издательство, 1960, с. 116.

[11] М. Ю. Лермонтов. Вопросы жизни и творчества. Орджоникидзе, 1963, с. 188.

[12] Л. Булаховский. Русский литературный язык первой половины XIX века. Киев, Изд-во КГУ им. Т. Г. Шевченко, 1957, с. 452.

[13] Б. М. Эйхенбаум. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Л., ГИЗ, 1924, с. 113.

[14] Там же, с. 99—100, 97.

[15] И. Розанов. Лермонтов — мастер стиха. М., «Советский писатель», 1942, с. 183.

[16] «Годишњица...», с. 39—40.

[17] Е. Пульхритудова. «Демон» как философская поэма. Сб. «Творчество М. Ю. Лермонтова». М., «Наука», 1964, с. 76—105.

[18] Л. Костић. Одабрана дела. Н. Сад — Београд, 1962, књ. I, с. 211.

[19] «Зенит», 1921, 5, с. 12.

[20] «Југословенска књига», 1923, № 7, с. 250.

[21] С. Јесењин. Из Јесењинове лирике. Београд, 1931, с. 6.

[22] С. Јесењин. О Јесењину. Јесењин о себи. Преводи из Јесењина. Београд, 1931, с. XVII.

[23] «Комедија», 1934, 7, с. 4.

[24] С. Јесењин. Песме и поеме. Београд, «Нолит», 1959, с. 141.

[25] С. Јесењин. Стихови и проза. Цетиње, 1960, с. 66.

КЛАССИКИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Р. Лубкивский

(Львов)

«СЛОВО ПЛАМЕНЕМ ЗАЖГЛОСЬ...»

(«Завет» Т. Г. Шевченко в русских переводах)

1

«Заповита» молнии... в небе грозовом» Александр Прокофьев сравнивал с «Марсельезой». Да, произведение Т. Г. Шевченко достойно представляет в этом великом ряду украинскую литературу. Его революционный, интернациональный характер с особенной глубиной проявляется в том, что поэт думает не о собственном бессмертии — ведь о себе он выразился очень четко: «История моей жизни составляет часть истории моей родины...»

Говоря о схожести «Завета» с «Марсельезой», М. Рыльский отмечал, что если «Руже де Лиль в ту единственную ночь, когда он был гениален, не вполне сознавал, что он творит и *чем* это будет для Франции, для человечества, для поколений», то «Шевченко знал, к кому он обращает свое «Завещание» и во имя чего он пишет. В этом стихотворении, как в фокусе, собраны идеи и чувства, которыми проникнута вся его поэзия» [1].

Таково это произведение, которое принадлежит равно всем народам и поколениям, принадлежит вечности.

А теперь обратимся к статистике. Последнее издание «Завета» на языках народов мира, вышедшее более десяти лет назад (Киев, 1964), содержит 55 переводов этого произведения на разные языки. С того времени, когда в России было впервые переведено это произведение (1861), «геогра-

---

[1] Максим Рыльский. «Заповіт». «Литературная газета», 9 марта 1961 г.

фия» переводов «Завета» стремительно расширялась с каждым годом: «...кроме русского, уже в XIX стол. он был переведен на польский, сербский, болгарский, чешский, немецкий, французский и английский языки» [1].

На сегодня насчитывается уже около 20 переводов «Завета» на английский язык [2], четырнадцать — на польский (последний, наиболее совершенный, принадлежит известному шевченковеду, писателю Е. Енджеевичу) [3], столько же — на чешский (два из них были анонимными) и пять — на словацкий [4], в Венгрии существует десять версий [5]. В наши дни «Завет» обрел новую жизнь во многих странах Азии, Африки, Латинской Америки. Так, недавно появился новый перевод во Вьетнаме (свой перевод Нгуен Суан Шань осуществил по французскому тексту) [6], в Турции (автор — Неджати Джумали) [7], на Кубе (принадлежит перу литературоведа, исследователя творчества Т. Г. Шевченко Айме Гонсалес Болланос) [8].

А что говорить о родине поэта, где это произведение миллионными тиражами перепечатывалось на языке оригинала и в переводе на языки всех братских народов и народностей великой семьи — Союза ССР. Данная статья является скромной попыткой проследить лишь путь его к русскому читателю, путь, который и сегодня еще продолжается и будет продолжаться в веках.

Путь этот интересен не только как свидетельство духовной потребности, которую ощущали целые поколения русских писателей, переводя и популяризируя произведения Шевченко,— он важен и поучителен с точки зрения переводческого мастерства, «неисчерпаемого творческого ремесла», которое полнее и глубже всего проявляется в «актах высочайшей дружбы», как называл поэтические переводы выдающийся наследник и продолжатель традиций Кобзаря Максим Рыльский.

---

[1] Г. А. Нудьга. «Заповіт» Т. Г. Шевченка. К., Вид-во АН УРСР, 1962, с. 28.

[2] См.: «Вітчизна», 1969, № 3, с. 159.

[3] См.: «Всесвіт», 1975, № 3, с. 194.

[4] См.: Михайло Мольнар. Шевченків «Заповіт» у чехів та словаків. «Дукля». Пряшев (ЧССР), 1974, № 2, с. 56.

[5] См.: «Всесвіт», 1975, № 3, с. 192, 195.

[6] См.: там же, с. 195.

[7] См.: там же, с. 187.

[8] См.: «Всесвіт», 1975, № 3.

2

После тяжелой десятилетней ссылки Т. Г. Шевченко, в 1858 году, возвращается в Петербург. Демократическая общественность России встречает его как всенародного борца-мученика. Но революционным произведениям поэта преграждены все пути к печати. Рукописный сборник «Три года», в который входит и «Завет», находится в архиве пресловутого III Отделения. А тем временем многочисленные списки «Завета» (в числе которых есть автографы и копии, правленные рукой поэта) распространяются в пределах Российской империи, проникают за рубеж.

В 1859 году в Лейпциге выходит небольшая книжечка — «Новые стихотворения Пушкина и Шевченки». Вместе с неизвестными русскому читателю произведениями А. С. Пушкина в ней опубликован целый ряд стихотворений Кобзаря на украинском языке, среди них — и «Завет». Так зарубежные читатели впервые ознакомились с его печатным вариантом.

Смерть Т. Г. Шевченко, перевезение его тела на Украину — эти события сразу обрели легендарное, символическое значение. В тот момент много сделали для популяризации поэтического наследия Кобзаря передовые русские писатели из его близкого окружения. К ним принадлежал сотрудник журнала «Современник» М. Л. Михайлов.

Поэт-революционер глубоко знал и любил творчество Шевченко, о чем свидетельствует его рецензия на «Кобзарь» 1860 года, опубликованная в газете «Русский голос». И образ Шевченко, и его творчество, можно сказать, становятся спутниками М. Михайлова. Даже в ссылке он не расстается с «Кобзарем», а в письме к Л. П. Шелгуновой, написанном в ноябре 1861 года в Петропавловской крепости, вспоминает Т. Г. Шевченко и его творчество. Как свидетельствуют современные исследователи, «в поэтическом творчестве Михайлова последних лет (1860—1865), в частности, в таких стихотворениях, как «О, сердце скорбное народа», «Смело, друзья, не теряйте...» и др., влияние революционной поэзии Т. Г. Шевченко неоспоримо» [1].

Хорошо зная запрещенные в России произведения Шевченко, М. Михайлов в 1861 году осуществляет первый пере-

[1] Ф. Я. Прийма. Шевченко і російський визвольний рух. К., «Дніпро», 1966, с. 120.

вод «Завета» на русский язык. Содержание шевченковских стихов донесено хотя и несколько приглушенно, однако страстно, что ощущается в постоянном подчеркивании слов «братья», «родной», «вольный».

Эти слова, кажется, излучают невидимое сияние:

Хороните да вставайте,
Разрывайте, братья, цепи,
Окропляйте вражьей кровью
Нашу волю, наши степи!

Энергичные ритмические перепады в четвертой строке строфы, компенсирующие отсутствие внутренней рифмовки (сравните у Шевченко — «Поховайте та вставайте»), волной перекатываются в следующую строфу и завершаются решительным словесным повтором:

Не забудьте,— помяните,
Братья, теплым братским словом!.

Интересно сравнить эти строчки с оригинальным творчеством переводчика:

Крепко, дружно вас в объятья
Всех бы, братья, заключил,
И надежды и проклятья
С вами, братья, разделил [1].

И в самом деле, как это справедливо отмечается советскими литературоведами, порой переводы из Шевченко были, наравне с оригинальным творчеством поэта-переводчика, своеобразным отражением его собственной жизненной судьбы. Это можно сказать о переводе «Завета», сделанном М. Михайловым [2].

Глубоко личное восприятие М. Михайловым «Завета» создает вокруг его перевода неповторимую атмосферу, в которой голос украинского поэта сливается с голосами русских революционных демократов, антицарских агитационных прокламаций и песен.

И хотя до Великого Октября перевод М. Михайлова не был напечатан (впервые он опубликован в 1934 году), «пламенные слова поэтического «Завета» Шевченко в пере-

---

[1] М. Л. Михайлов. Сочинения в трех томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1958, с. 87.

[2] См.: М. М. Павлюк. Провідні тенденції в ранніх перекладах творів Шевченка на російську мову. Збірник праць восьмої наукової шевченківської конференції. К., Вид-во АН УРСР, 1960, с. 210.

воде М. Михайлова становятся революционным призывом для всей плеяды деятелей 60—70-х годов» [1].

В Российской империи «Завет» на языке оригинала впервые публикуется только в 1867 году — в «Кобзаре», изданном Д. Кожанчиковым. Царская цензура разрешила напечатать из стихотворения всего восемь первых строк. Вплоть до первой русской революции 1905 года, а фактически до 1907 года, когда вышел «Кобзарь» под редакцией В. Доманицкого, полный текст «Завета» на украинском языке так и не был издан. Разумеется, и все русские переводы «Завета», опубликованные за это время в подцензурной прессе, появились неполными.

3

...Но вернемся в 60-е годы. В петербургском еженедельнике «Воскресный досуг» (1863, № 12) первые восемь строк «Завета» впервые цитируются по-русски, без названия и без указания переводчика. Затем поэт и переводчик Н. Гербель, популяризировавший произведения украинского поэта еще при его жизни, включает во второе издание «Кобзаря» в переводах на русский язык (1869) те же восемь дозволенных цензурой строк под заглавием «Завещанье».

Как известно, заглавие стихотворения — «Заповіт» — не принадлежит автору. Оно не названо им ни в рукописном сборнике «Три года», ни в авторских списках и копиях. В некоторых других списках и изданиях фигурируют: «Завіщаніє», «Заповіт», «Думка», «Остання воля». В так называемом списке Ив. Лазаревского с поправками Шевченко стоит название «Завіщаніє». Это дало основание считать, что Шевченко не возражает против этого названия, и хотя в его собственном творчестве слово *заповіт* вообще не встречается (см. «Словник мови Шевченка в двох томах», т. І. К., «Наукова думка», 1964, с. 258), традиция прочно закрепила это название, и с ним стихотворение «Як умру, то поховайте» вошло в историю литературы. Так, если в сборнике «Новые стихотворения Пушкина и Шевченки» (Лейпциг, 1859) стихотворение печатается под заглавием «Думка», то первая публикация оригинала

[1] Є. С. Шабліовський. Шевченко і літературно-суспільна боротьба 60-х років XIX століття. В кн. «Збірник праць сімнадцятої наукової шевченківської конференції». К., «Наукова думка», 1970, с. 34.

в России, в издании Кожанчикова, уже носит название «Заповіт».

Название русской версии «Завещанье», данное Н. Гербелем, тоже укоренилось, хотя последовательного применения у большинства дооктябрьских и советских переводчиков оно так и не нашло. И тут возникает несколько соображений о правомерности перевода слова *заповіт* как *завещанье*, ведь *заповіту* в том смысле, какому, собственно, отвечает произведение Шевченко, более соответствует русское *завет*. Таких соображений несколько:

1. Н. Гербель, возможно, мог пользоваться списком, который был озаглавлен как «Завіщаніє». Зная, что против этого названия автор не возражал, Гербель мог считать, что «Завіщаніє» (русское соответствие — «Завещанье») следует оставить без перевода.

2. Целый ряд дооктябрьских переводчиков узко истолковывали стихотворение Шевченко: не как политический, гражданский завет поэта, а как изъявление желания быть похороненным на Украине, на кручах Днепра. Так, в частности, трактует его анонимный автор цитаты в «Воскресном досуге». Это тем более вероятно, что Шевченко и в самом деле имел намерение поселиться на Украине и предпринимал для этого энергичные шаги. Необходимо учитывать и то, что большинство дооктябрьских переводчиков были далеки от идейных устремлений Кобзаря и не могли подняться до понимания его как революционера, провозвестника «семьи вольной, новой».

3. Царская цензура длительное время не давала возможности опубликовать полный текст оригинала. Соответственно и переводчики — по цензурным условиям — не могли дать точное русское соответствие «Заповіту» — «Завет». Любопытно, между прочим, отметить, что поэт С. Дрожжин, также переводивший эти строки, оригинальное стихотворение на сходную тему назвал «Завет крестьянского поэта» [1].

Однако традиция оказалась очень сильной. Некоторые последующие переводчики, не осмеливаясь нарушить ее, вплоть до сегодняшнего дня так и передают «Заповіт» как «Завещание». Исключение составляют несколько изданий 30—50-х годов, в которых перевод печатался либо без названия, либо под «звездочками».

---

[1] С. Д. Дрожжин. Избранное. М., Гослитиздат, 1948, с. 183.

Так, публикация подборки русских переводов в журнале «Молодая гвардия» (1939, № 1), о чем речь пойдет дальше, вышла без названия (заглавие — украинское — дано лишь в оригинале). В русском «Кобзаре» 1939 года (переводы с украинского под редакцией М. Рыльского и Н. Ушакова. М., Гослитиздат) «Заповіт» в переводе Н. Тихонова дан под «звездочками». Как вспоминает Вл. Россельс в письме к автору этой статьи, «не решившись резко нарушить сложившуюся традицию», Максим Фаддеевич предложил именно это, как он выразился, «переходное» решение».

Недавно опубликованные письма М. Рыльского А. Дейчу подтверждают, что Максим Фаддеевич был сторонником того, чтобы «Заповіт» переводился как «Завет». Так, в письме от 6 октября 1963 года, говоря о переводе, сделанном П. Карабаном, Рыльский замечает: «Он (П. Карабан.—*Р. Л.*) довольно резонно (подчеркнуто нами.— *Р. Л.*) предлагает писать не «Завещание», а «Завет» (сам Шевченко, как вы знаете, никак не озаглавил этого стихотворения)».

В следующем письме, от 9 октября 1963 года, Рыльский пишет: «Сейчас прилагаю к этому письму «Завет» и «Архимеда» в обработке Павла Панченко». Как видим, Рыльский тут, хотя и косвенно, высказывает согласие относительно заголовка «Завет». В другом же случае (письмо от 13 января 1964 года) Максим Фаддеевич предлагает: «...название «Завещание» следует дать, но, быть может, в квадратных скобках».

Так или иначе — позиция Рыльского ясна: название «Завещание» его не удовлетворяло, сам же он в цитированных письмах чаще всего употребляет название «Завет». Стоит отметить, что и сам адресат цитированных писем Рыльского, А. И. Дейч, еще в 1939 году в своем предисловии к «Избранной лирике» Т. Шевченко (М., Гослитиздат) назвал стихи «Заветом».

Однако в новейших изданиях (пятитомник на русском языке, «Библиотека всемирной литературы» и др.) дается заглавие «Завещание».

Попутно заметим, что в Белоруссии это произведение известно как «Запавет» (перевод З. Бядули), переводчик на сербскохорватский О. Глущевич передает «Заповіт» как «Завет», а один из словацких переводов «Заповіта» (Ю. Кокавец) имеет название «Závet».

Этот длинный экскурс в историю сделан с целью привлечь внимание исследователей и переводчиков к уточне-

нию перевода названия. В советской периодике не раз велась полемика относительно переводов произведений великого Кобзаря, в результате которой целый ряд «узаконенных» традицией, механически перенесенных на русскую почву названий его произведений был заново прочтен и переведен. Мы уверены, что такого же вдумчивого прочтения требует и слово «Заповіт». И в самом деле, давайте посмотрим, как толкуется это слово в украинских, украинско-русских и русских словарях.

Академический десятитомный «Словник української мови» [1]:

Заповіт у, *ч.* 1) Официальный документ, содержащий распоряжение определенного лица относительно его имущества на случай смерти...

2) *перен.* Наставление, наказ, данные наследникам или потомкам (и приведена цитата из Леси Украинки: «*Я оставлю свой завет потомкам по идее*»)...

3) То же самое, что заповедь...

Словарь Б. Гринченко:

Заповіт, ту, *м.* Завет, завещание. Шевч. 666 [2].

Академический «Украинско-русский словарь»:

Заповіт, ту, Завещание; (наставление последователям (еще) завет (рит.) [3].

Энциклопедический словарь Гранат:

«Завещание», или, по терминологии русского закона, духовное З., в своде законов отнесено к особенным, именно дарственным или безвозмездным способам приобретения прав на имущество»... [4]

«Словарь языка Пушкина» в четырех томах:

Завещание (завещанье) 1. Посмертная воля, завет.

2. Документ, заключающий распоряжение на случай смерти лица, которое его составляет [5].

«Словарь современного русского литературного языка»:

Завет, а, *м.* Наставление, наказ, завещание, оставленное потомкам или данное последователям [6].

---

[1] Том третий. К., «Наукова думка», 1972, с. 269.

[2] Том второй. К., Изд-во АН УССР, 1958, с. 82.

[3] Том второй. К., Изд-во АН УССР, 1958, с. 102.

[4] Том двадцатый. Седьмое, совершенно переработанное издание. М., с. 385.

[5] Том второй. М., Гос. изд-во иностранных и национальных словарей. 1957, с. 26.

[6] Том четвертый. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1955, с. 291.

«Толковый словарь русского языка» под редакцией проф. Д. Н. Ушакова:

З а в е т, а, *м.* (книжн.). Наставление, воля, совет, данные последователям или потомкам (преимущ. умершего). *Заветы Ильича. Он следовал заветам своего учителя...*

З а в е щ а н и е, я, *ср.* (книжн.) 1. Документ, в к-ром кто-н. дает распоряжение о своем имуществе на случай своей смерти.

2. *перен.* Посмертная воля, то же, что завет[1].

Толкование заглавия «Заповіт» как «Завет» — в смысле «наставление, воля, совет, данные последователям или потомкам» — единственно правильно, поскольку произведение Шевченко не имеет ничего общего с «распоряжением о своем имуществе на случай своей смерти...». Это политический, гражданский завет борца-революционера, ставший, по выражению Н. Грибачева, «одним из поэтичнейших манифестов гуманизма и революционности», могучий призыв которого к борьбе за «семью великую, семью вольную, новую» нашел закономерное развитие, продолжение и утверждение в крылатых словах певца Советской Украины Павла Тычины о «чувстве семьи единой».

Исходя из этих соображений, мы сочли целесообразным в данной статье предлагать русскому читателю название «Завет», а не «Завещание». Само собой разумеется, что название «Завет» мы даем лишь в авторском изложении, сохраняя название «Завещание», если так озаглавлен тот или иной перевод.

4

А теперь обратимся к гербелевскому переводу:

Как умру — пусть степь родная
 Будет мне могилой;
Вы меня похороните
 На Украйне милой;
Чтоб поля, и Днепр, и берег
 Дальний и зыбучий
Были видны, было слышно,
 Как ревет могучий [2].

---

[1] Том первый. М., Гос. ин-т «Советская энциклопедия», 1935, с. 899, 900.

[2] «Кобзарь» Тараса Шевченко в переводе русских поэтов. СПб., 1869, с. 308.

Этот перевод не блещет ни уровнем переводческого мастерства, ни ритмико-интонационным рисунком. И тем не менее ему суждено было стать одной из самых популярных русских версий «Завета». Вот почему эта публикация имеет неоценимое значение как документ времени.

По определению Максима Рыльского, историю переводов произведений Тараса Шевченко на русский язык можно разделить на три этапа:

1. От Гербеля до Колтоновского.
2. «Кобзарь» в переводе Ф. Сологуба.
3. Советский период.

Это (условное) деление вполне можно применить к истории переводов на русский язык бессмертного «Завета». Необходимо сразу же оговориться: первый период наиболее труден для анализа. Дело в том, что вплоть до 1911 года не было возможности опубликовать полный перевод. «Для того, чтобы представить себе, как бдительно охраняла цензура читателя от бунтарских стихов Шевченко, достаточно сказать, что его знаменитый «Завет» переводился на русский язык до революции одиннадцать раз (Н. В. Гербелем, М. Л. Пушкаревым, И. А. Белоусовым, И. А. Буниным, С. Д. Дрожжиным, А. Колтоновским и др.), причем все эти переводы печатались в урезанном виде» [1]. Во-вторых, отсутствие критически выверенного текста оригинала приводило к разночтениям. В-третьих, в 70—80-х годах ушла из жизни целая плеяда выдающихся русских поэтов — друзей Шевченко, его единомышленников и сторонников.

«Русская поэзия катилась тогда от Пушкина и начинала катиться от Некрасова к пушкинским и некрасовским эпигонам, навстречу стихийному дилетантизму 80—90-х годов.

Невозможно отрицать всю важность работы первых русских переводчиков Шевченко, но сейчас, за редким исключением, их переводы устарели» [2].

И в самом деле, последующие переводы — Н. Чмырева (1874) и М. Пушкарева (1877) — дают весьма приблизительное представление о том, что хотел сказать Шевченко своим «Заветом». В переводе Н. Чмырева автор просит похоронить себя «среди луга широкого» —

---

[1] Н. Я. Прийма. Цит. книга, с. 394.

[2] Николай Ушаков. Состязание в поэзии. К., «Дніпро», 1969, с. 93.

Чтоб долины, степи, горы,
Днепр и его кручи
Были видны, было слышно,
Как ревет могучий [1].

Переводчик оставил без внимания самую панорамность шевченковского пейзажа. Вспомним анализ первой строфы стихотворения, сделанный Иваном Франко: «Поэт ведет нас естественным путем ассоциации идей от части к целому, это целое показывает снова как часть большего целого и так поднимает нас, словно бы по ступеням, каждый раз все выше, чтобы показать нашему воображению широкий кругозор... Уже слово «схороните» пробуждает в нашем представлении образ могилы; одним взмахом поэт показывает нам эту могилу как часть большего целого — высокого кургана; еще один взмах, и этот курган является нам одной точкой в большем целом — безбрежной степи; еще один шаг, и перед нашим духовным взором вся Украина, согретая великой любовью поэта» [2]. В переводе вместо этой могучей градации возникает однообразный ряд: «долины, степи, горы, Днепр и его кручи», которые вряд ли и видны, если смотреть на них не с вершины кургана, как завещал поэт, а с «луга широкого», как это получилось у переводчика.

Существенные просчеты очевидны и в переводе М. Пушкарева.

Вот его начало:

Схороните труп мой, братья,
Не в земле постылой,—
Серед степи, серед вольной
На Украйне милой.

Хотя здесь ощущается перекличка с переводом М. Михайлова, все же первые две строки поражают чуждыми оригиналу интонациями.

Трудно сказать, что имел в виду переводчик, вводя в ткань стихотворения такое чужеродное тело, как «в земле постылой». А украинизмы, оставленные в третьей строке, свидетельствуют о сопротивлении материала, неумении

---

[1] «Кобзарь» Т. Г. Шевченко в переводе Н. А. Чмырева. М., 1874, с. 162.

[2] Іван Франко. Із секретів поетичної творчості. Вид. Львівського ун-ту, 1961, с. 63.

подчинить перевод восприятию русского читателя, которого дважды употребленное «серед» неминуемо должно было бы поразить своей искусственностью.

Весьма произвольно, с установкой на «романтичность» и экзотическую живописность, переводит «Завет» и С. Дремцов, о чем свидетельствует хотя бы первая строфа его перевода:

Когда я умру — на Украйне родной
В степи, беспредельной, как море,
На старой могиле казачьей, святой,
Вы там схороните меня на просторе [1].

Однако даже неточные переводы-перепевы сыграли положительную роль в ознакомлении русского читателя с творчеством Т. Г. Шевченко. В свое время Павло Грабовский критиковал переводческую глухоту и стилистическую беспомощность большинства переводчиков, но и он не отрицал права на перепев [2]. П. Грабовский и сам обращается к «Завету». В своей версии украинский поэт отказывается от точного воссоздания ритмомелодики, стремясь передать общую картину изображенного:

Когда умру, похороните
Меня в Украйне милой;
Родной курган в степи широкой
Пусть будет мне могилой!

Чтоб горы цепью возвышались
Всегда передо мною,
Чтоб вечно нивы зеленелись,
Чтоб Днепр шумел волною [3].

Очевидно, Грабовский и переводил с целью ознакомить читателей, *о чем же собственно идет речь в «Завете»*, поскольку предыдущие переводы этого произведения, судя по тону статьи, его не устраивали. Это еще один пример того, как подлинные знатоки и ценители стремились донести творчество Кобзаря до русского и мирового читателя. А примеров таких немало. Так, Иван Франко перевел

---

[1] Т. Г. Шевченко. Мотивы поэзии. Переводы «Кобзаря» С. П. Дремцова. Вып. 1. Вятка, 1902, с. 39.

[2] См. его статью «Московські переклади творів Шевченкових». Зібрання творів у 3-х томах, т. 3. К., Вид-во АН УРСР, 1960, с. 135—136.

[3] Там же, т. 2, с. 9.

«Завет» на немецкий язык, несколько позднее стихотворения Т. Шевченко на русский язык переводил классик белорусской литературы Максим Богданович; уже в советское время Максим Рыльский осуществляет непревзойденный перевод на русский язык шевченковской «Музы»...

5

«Шевченко как мастера стиха, который всевластно орудует весьма своеобразной, но очень высокой техникой, увидели только глаза XX столетия...» [1] Это замечание М. Рыльского касается русских переводов «Кобзаря» вообще и «Завета» в частности. Именно в начале XX столетия, в 1900-х годах, к «Завету» обращаются такие выдающиеся мастера слова, как И. Бунин и В. Брюсов.

Еще в 1889 году, получив от И. Белоусова сборник «Из «Кобзаря» Т. Г. Шевченко и украинские мотивы» (Киев, 1887), И. Бунин писал: «Мне только жаль, отчего вы не перевели и не поместили в вашу книжечку такие, например, превосходные вещи, как «Як умру я, поховайте», «Думы мои, думы мои», «И широкую долину» (кажется, так?), «Огни горят, музыка грае»... и т. п.» [2]. Свой перевод «Завета» Бунин опубликовал в № 12 «Журнала для всех» за 1900 год. Бунинская версия этого произведения выдержана в народно-песенном ключе:

Как умру, похороните
    Вы меня на воле,
На степи в краю родимом,
    На кургане в поле!
Чтобы даль вокруг синела,
    Чтоб и Днепр и кручи
Были видны,— было слышно,
    Как гремит могучий!.. [3]

Перевод Бунина, несмотря на легкость, плавность и живописность, к сожалению, лишен эмоциональной многомерности оригинала, которую пытался передать М. Михайлов. Замена такой существенной реалии, которая имеет не только эмоциональный, но и политический смысл, как «На Вкраїні

---

[1] Максим Рильський. «Кобзар» в російських перекладах. «Літературна газета», К., 10.V. 1940.

[2] Ф. Я. Прийма. Цит. книга, с. 404.

[3] И. А. Бунин. Собрание сочинений в девяти томах, т. 8. М., «Художественная литература», 1967, с. 395.

милій», эмоционально нейтральным «В краю родимом» также существенно обедняет перевод.

И дооктябрьские (П. Грабовский), и советские (К. Чуковский, М. Рыльский, Н. Ушаков) исследователи переводов Шевченко на русский язык обращают внимание на многочисленные неточности, огрехи, искажения, рожденные невнимательностью, а то и непониманием отдельных мест, образов, слов оригинала. Переводчики 80—90-х годов ничтоже сумняшеся опускали «трудные» места в «Кобзаре», оставляли непереведенными целые строчки или неверно их истолковывали. Само собой разумеется, эти огорчительные ошибки переводчиков долго еще мучили поклонников творчества Шевченко. Здесь требовался настойчивый труд над словом. Сохранились черновики перевода В. Брюсова, по которым можно проследить определенные этапы работы этого блестящего мастера над «Заветом». «В бумагах покойного В. Я. Брюсова,— говорит М. Рыльский,— найден перевод первых двух строф «Завета». Строку «Щоб лани широкополі» покойный поэт, такой требовательный и вдумчивый переводчик, сначала было перевел: «Чтобы ланей быстроногих». Только потом он переделал это место, надписав сверху: «Лан — это не лань» [1]. Упомянутое место поэт передает несколько по-книжному — «полей необозримость». Рядом со строками:

Как умру я, схороните
Вы меня в могиле,—

переводчик записывает на полях вариант:

После смерти пусть мне будет
На холме могила [2].

Таким образом, В. Брюсов сам исправляет ошибку, которую позднее допустит и Ф. Сологуб, но теперь безадресность второго варианта не устраивает переводчика своим равнодушным тоном,— и этот вариант так и остается на полях рукописи.

«Брюсовскую попытку перевести «Завет» на русский язык следует отнести к плодотворным и ценным. В пользу

---

[1] М. Рильський. «Кобзар» в російських перекладах. «Літературна газета», К., 10.III. 1940.

[2] См.: Б. М. Сиволов. В. Брюсов — перекладач українських поетів. «Радянське літературознавство». К., 1959, № 3, с. 121.

этого свидетельствует и неуклонное сохранение всего строя стихотворения Шевченко, суть которого переводчик пытался постичь в целом, и забота о максимальной точности самого перевода» [1]. Можно лишь пожалеть, что ни в 1903-м (в связи с цензурными условиями), ни в 1916 году, когда В. Брюсов переводил целый ряд других произведений Шевченко для издательства «Парус», полный перевод «Завета» им так и не был осуществлен.

В упомянутой статье М. Рыльского о «Кобзаре» в русских переводах указывается, что и в рамках трех этапов качественный уровень переводов «Кобзаря» был далеко не однородным, линия переводческого искусства не шла, пользуясь словами Шевченко, «все в гору та в гору». Творческие находки сменялись потерями, полосы неудач — проблесками, подобными брюсовскому тексту. Создаваемый рукой мастера, он, конечно, качественно стоит выше некоторых предыдущих (да и более поздних) переводов.

Однако можно ли оставить без внимания «трогательную работу поэта-суриковца Ивана Белоусова» (М. Рыльский), который всю свою жизнь посвятил популяризации Шевченко? Двадцать пять лет переводы Белоусова заполняли страницы периодики и отдельных изданий (вышли в двенадцати сборниках). До глубины души преданный музе Т. Шевченко, И. Белоусов все же не поднялся до подлинного понимания творчества поэта, его революционно-демократического направления, его непревзойденного мастерства. Воспитанный на традициях кольцовской поэтики, суженно трактуя понятие народности, Белоусов в соответствии с этим «стилизовал» и всего Шевченко. Но и у этого скромного труженика были свои достижения. Внимательно изучая три варианта его перевода «Завета», можно проследить, как переводчик пытался преодолевать трудности.

Вариант 1906 года отмечен теплотой и непосредственностью. И хотя и здесь нарушена могучая шевченковская градация, переводу присуща проникновенная искренность и человечность. У Шевченко в первых восьми строках местоимение «меня» употреблено один лишь раз — «поховайте мене на могилі». И. Белоусов закрепляет «присутствие» автора и в последующих строках:

---

[1] Б. М. Сивоволов. Редактор, перекладач, популяризатор. «Радянське літературознавство». К., 1973, № 12, с. 49.

Как умру я, схороните
На Украйне милой;

Пусть курган в степи широкой
Станет мне могилой.

Мне оттуда будут видны
Днепр, луга и кручи [1].

Холодноватая абстракция, пробивавшаяся в некоторых предыдущих переводах, уступает место сердечным человеческим интонациям, полностью сохраняется интерес автора к жизни, неудержимое течение которой нужно ему даже после смерти.

С белоусовского перевода постепенно начинается восстановление урезанных цензурой строк. После восьми известных строк сразу идет финал — шестая строфа:

Схоронив, соединяйтесь
В братстве вольном, новом
И меня не позабудьте
Вспомнить добрым словом.

В варианте 1909 года эти строчки выпадают, значительно ухудшается звучание отдельных мест. Попытка «улучшить», сделать более доступным Шевченко, против чего выступал П. Грабовский, рассматривая переводы И. Белоусова, как видно, коснулась и «Завета».

Третий вариант перевода И. Белоусова относится к 1911 году. Нелишним будет напомнить, что к этому времени творчество Кобзаря становится более доступным широким читательским кругам, шевченковедение обретает силу как наука. К пятидесятилетию со дня смерти Т. Г. Шевченко выходит несколько изданий «Кобзаря» на русском языке. Неутомимый И. Белоусов наконец публикует свой полный перевод «Завета». В этом, третьем варианте первые две строфы почти не претерпевают изменений. Во второй, вместо утвердительного «мне оттуда будет видно» (первый вариант), появляется аморфное «положите так, чтоб видел...», но бесспорную ценность представляют последующие строфы, где впервые в подцензурных условиях доводится до русского читателя революционная программа поэта:

---

[1] Т. Г. Шевченко. Кобзарь. В переводах русских писателей. Редакция Ив. Белоусова. СПб., 1906, с. 157.

Схоронивши, поднимайтесь,
Цепи разорвите;
Злою, вражескою кровью
Волю окропите.

И меня в семье великой,
В братстве вольном новом
Помянуть не позабудьте
Добрым, тихим словом [1].

В этом же 1911 году в «Кобзаре» под редакцией М. Славинского появляется «Завет» в переводе А. Колтоновского. Переводчик вдумчивый и серьезный, А. Колтоновский стремится как можно более полно передать не только идейно-смысловую суть, но и ритмико-интонационное звучание оригинала. Однако перевод очень пострадал от вмешательства редактора — деятеля буржуазно-националистического направления М. Славинского. Этот редактор последовательно вычеркивал у Шевченко такие слова, как «кандалы», «оковы», «путы», грубо извращая и фальсифицируя подлинное содержание шевченковской поэзии. Свой редакторский произвол М. Славинский распространил и на «Завет» в переводе Колтоновского. Таким образом, «кров ворожа» (вражеская кровь) превращается в «весть о воле», а могучий призыв к борьбе, который в переводе А. Колтоновского звучал:

Схороните, да вставайте,
Оковы сорвите.
И свободу злою вражьей
Кровью окропите,—

под пером М. Славинского обретает благопристойно-просветительское звучание:

Ярким светочем свободы
Врагов ослепите [2].

Подобные «подчистки», конечно, снизили идейно-художественный уровень перевода А. Колтоновского, которым заканчивается дооктябрьская история переводов «Кобзаря» (и «Завета») на русский язык. История эта была весьма неровной, качество переводов — неоднозначным.

---

[1] Т. Г. Шевченко. «Кобзарь». В переводе И. Белоусова. М., 1911, с. 61.

[2] Тарас Шевченко. «Кобзарь» в переводе Пр. Б., Н. Берга, Н. Гербеля, Н. Голованова, И. Б-ова, С. Дрожжина, А. Колтоновского... под редакцией М. Славинского. СПб., 1911, с. 122.

Поэзия Шевченко словно бы превратилась в поле битвы, где в остром поединке сталкивались общественные направления, передовые идеи боролись с идеями реакционными. Это была гигантская борьба за Тараса Шевченко, борьба, не прекращающаяся и поныне. И небольшим, но ответственным плацдармом в ней был «Завет» поэта.

6

Взрывная, тираноборческая энергия шевченковского «Завета» действовала на всех этапах революционной борьбы в России. Став общенародной песней, это произведение потрясло массы так же, как «Интернационал» и «Марсельеза». Знаменательно, что в сибирской ссылке в кругу друзей (в «братском круге», выражаясь словами М. Михайлова) «Завет» пел В. И. Ленин...

После Великого Октября проявляется огромная утверждающая, созидательная сила «Завета». Этим объясняется его триумфальное распространение, невиданная популярность. На языке оригинала строки:

І мене в сім'ї великій,
В сім'ї вольній, новій,
Не забудьте пом'янути
Незлим тихим словом,—

были высечены на памятнике Т. Г. Шевченко в Москве, установленном, по распоряжению В. И. Ленина, в 1918 году; они звучали на фронтах гражданской войны, гремели под сводами рабочих клубов.

О пламенной любви трудящихся, глубоком уважении русского народа к творчеству Тараса Шевченко и традиции обращения к его памяти в торжественные минуты свидетельствует волнующий факт: когда в 1929 году украинская капелла кобзарей выступила перед трудящимися города Читы, на одном из концертов в клубе имени Калинина присутствующие попросили исполнить «Завет». Как только прозвучали первые слова песни, все встали и так слушали «Завет» до конца [1].

В 20-х и начале 30-х годов «Завет» на русском языке чаще всего звучит в переводах И. Белоусова и А. Колтоновского. Между тем уровень этих переводов уже не мог удовлетворить советского читателя. В 1933 и 1934 годах

[1] Журнал «Музыка — массам», 1929, № 5, с. 27.

выходит «Кобзарь» в переводах известного поэта-символиста Ф. Сологуба.

Переводы Сологуба (опубликованные через семь лет после его смерти) представляют промежуточный этап между дооктябрьским и советским периодами освоения творчества Шевченко на русском языке.

Федору Сологубу, вооруженному высокой версификационной техникой, первому из переводчиков удалось ощутить и передать неповторимость шевченковских ритмических ходов. Но не более того.

Недостаточно зная язык оригинала, Сологуб часто не понимал не только поэтической структуры, но и элементарного содержания стихов.

«Даже знаменитое «Завещание»,— подчеркивает К. Чуковский,— с первых же строк искажено Сологубом вследствие малого знания украинской лексики.

Шевченко в этих строках говорит: «Когда я умру, похороните меня на высоком холме, на кургане»,— Сологуб переводит:

Как умру я, схороните
Вы меня в могиле.

Не подозревая о том, что по-украински могила — курган, он заставляет поэта писать специальное завещание о том, чтобы его похоронили... в могиле! Для таких похорон завещаний не требуется. В могиле каждого из нас похоронят и так» [1].

Перевод Ф. Сологуба страдает и более мелкими изъянами. Переводчик не замечает, что Шевченко заботится прежде всего о пространственности и предметности и потому минимально пользуется колористическими мазками, последние отвлекали бы внимание от основного. Только море у него имеет определение «синее», Сологуб же делает «синим» и Днепр.

В то же время естественно и четко звучит у Сологуба призывная строфа:

Схороните и восстаньте,
Кандалы порвите,
Вражескою злою кровью
Волю окропите.

---

[1] Корней Чуковский. Высокое искусство. М., «Искусство», 1964, с. 305.

Переводы Ф. Сологуба еще находились в обращении, когда были сформулированы научные принципы советского стиля переводов поэзии Шевченко.

Публикуя в 1939 году пять новейших переводов «Завета» — В. Клюевой, Вл. Россельса, А. Безыменского, Н. Тихонова, А. Твардовского, редакция журнала «Молодая гвардия» отмечала главнейшее требование к переводчикам:

«Прежде всего — сохранение украинского колорита Шевченко, какими бы изобразительными средствами переводчик ни достигал этого; затем,— правильная передача общей ритмической направленности его стиха, т. е. соблюдение шевченковской интонации, и, наконец, воссоздание подлинного стиля Шевченко — стиля простого, народного, лишенного налета какой-либо литературщины...» [1]

И, несколько забегая вперед, напомним, что, по словам исследователя, «советские поэты-переводчики в самом деле совершили своего рода переворот в русской трактовке Шевченко. В их переводах он впервые в России зазвучал как поэт *гениальный*, созвучный нашему времени, предвосхитивший многое, чем знаменита украинская и русская лирика XX века, лирика Тычины и Рыльского, Цветаевой и Блока» [2].

7

Полное воссоздание «Завета» во всей его идейно-художественной целостности, блестящей завершенности формы требует огромных художественных усилий. Гениальная простота каждой строки ставит перед читателем целый комплекс проблем. Удивительна не до конца постигнутая полифоничность этого произведения. Все таланты Тараса Шевченко — живописный, музыкальный, артистический — нашли воплощение в слове. И все это — в хоральном нарастании, в тонких переплетениях, в неожиданных гигантских взлетах; Франко, например, говорит о могучей градации в плане визуальном, пространственном и доводит

---

[1] О переводах «Заповіта» (от редакции). «Молодая гвардия», М., 1939, № 1, с. 107.

[2] Вл. Россельс. Шоры на глазах. «Мастерство перевода». Сборник седьмой. М., «Советский писатель», 1970, с. 308.

ее до «степи широкой на Украйне милой», но ведь мысль поэта устремляется еще дальше — «...з України ... у синее море», обретает всемирный, так сказать, размах — «полину до самого бога...». Таким образом, поэтическая мысль развивается не только в пространстве, но и во времени; более того, полет ее вовлекает и самого поэта в действие... Смерть и бессмертие, движение лирического «я» от личности автора ко всему народу, а следовательно, к объединению народов — в «семье вольной, новой», которая так перекликается с пушкинскими строками о «временах грядущих», когда народы «в великую семью соединятся»,— все это неминуемо должно находиться в поле зрения переводчика.

Каждое слово поэта работает в полную силу, случайностей здесь не найти. Скажем, на первый взгляд строка «Як реве ревучий» — не что иное, как поэтическая тавтология, организующая звуковой ряд. Но, присмотревшись ближе, замечаем, что на этот спаренный, спаянный повтор выпадает значительно бо́льшая, значительно более существенная функция. Ведь поэт после этой строки делает паузу и говорит о конечном результате, следствии революционного действия,— «Як понесе з України... кров ворожу...». Следовательно, мысль о борьбе, о народной мести — именно в этом «як реве ревучий». Это место дооктябрьские русские переводчики (кроме В. Брюсова) чаще всего передают: «Как ревет могучий». Переводчики советские передают это место: «Как ревет ревучий». Один лишь А. Твардовский отказывается от буквальной трансплантации, зато впадает в описательность:

...бушует
Старый Днепр под кручей.

Проблемы воссоздания мест «Завета», которые переводчики (не только русские) вполне обоснованно называют трудными, особенно остро осознавали В. Клюева, Вл. Россельс, А. Безыменский. Наибольшим «камнем преткновения» для всех троих оказались строки, в которых поэт говорит о своем отношении к богу в зависимости от того, как будет решен вопрос об освобождении родного народа. Это место в «Завете» до революции вообще опускалось или истолковывалось неверно. Наличие нескольких списков (с некоторыми расхождениями в этом месте) без научного комментирования толкнуло на ошибочный путь даже

О. Маковея [1], который, безосновательно полемизируя с И. Франко как издателем «Кобзаря», предлагал комментарий, далекий от подлинного понимания содержания, заложенного в строках:

Все покину і полину
До самого бога
Молитися... а до того
Я не знаю бога.

Перевод В. Клюевой свидетельствует о нечетком понимании переводчицей оригинала:

Все покину, Украину
Оставлю для бога,
Чтоб молиться. Но покуда —
Я не знаю бога.

Вряд ли думал Шевченко «Украину покинуть для бога, чтоб молиться». Точно так же как и о том, чтобы «ринуться славить божью волю молитвою» (Вл. Россельс). Кстати, Вл. Россельсу следует отдать должное за стремление воссоздать мелодику шевченковской строки («все покину, в небо ринусь»), переводчик успешно улавливает интонационный рисунок оригинала и передает его легко и непринужденно:

Чтобы вольных нив раздолье,
Синь Днепра и кручи
Было видно, было слышно,
Как ревет ревучий.

Нагнетание мягкого *л* словно бы создает тонкий пастельный колорит, присущий оригиналу. Этим перевод Вл. Россельса заметно выделяется из всех «молодогвардейских» версий.

До 1939 года «никто из переводчиков даже попытки не сделал передать хотя бы такие простые звуковые подхваты, как «Поховайте та вставайте!». Между тем вся эмоциональная призывная сила этой стихотворной строки ослабится в тысячу раз, если вы уничтожите эти два *айте* и скажете в своем переводе: «схороните», «восстаньте». При видимой

---

[1] См.: О. Маковей. «Заповіт» Т. Шевченка (кілька заміток до автографу поета). «Руслан», Львов, 10.III. 1911.

точности это будет искажением подлинника» [1],— замечает К. Чуковский.

Это знаменитое *айте* отважились передать Клюева: «Зарывайте и вставайте...», Россельс: «Закопайте да вставайте...»

В свою очередь, В. Клюева вообще избегает иметь дело с «трудным» словом:

Я умру — и на кургане
Выройте могилу...

Опущено одно-единственное слово, и изображенная картина безотносительна к автору! Воссоздавая не стиль, а букву оригинала, В. Клюева говорит:

И когда помчит с Украйны
Он до синя моря
Кровь лихую,— лишь тогда я
И поля и горы...

Кровь злая, вражья (у Шевченко — ворожа) становится «лихой», бравой, молодецкой. Далеко не то, что имел в виду Шевченко и что другие переводчики, работавшие в тот же период, поняли правильно.

А. Безыменский:

Вражью кровь,— тогда я брошу...

Н. Тихонов:

...Кровь всех ворогов,— тогда я...

Нет сомнений в искренности стремлений переводчиков, но «сопротивление материала» приводило иногда к решениям, далеким от оригинала. Для примера приведем 16 начальных строк в переводе А. Безыменского:

Как умру я, схороните
Меня на кургане,
Посреди широкой степи,
На родной Украйне:
Чтобы рядом было поле,
Синий Днепр и кручи,
Чтобы видел я и слышал,
Как ревет ревучий.

А когда из Украины
Понесет он в море
Вражью кровь,— тогда я брошу
И поля, и горы —
Все оставлю и направлюсь
В небо, к трону бога
Помолиться. До того же —
Я не знаю бога!

При всей видимой точности передачи шевченковских образов возникает впечатление утраты каких-то неповторимых

---

[1] Корней Чуковский. Цит. книга, с. 312.

черт оригинала. И в самом деле: талантливый поэт, А. Безыменский непроизвольно «снял» поэтичность, которой овеяны мысли оригинала. Оставив без внимания безличное «було видно, було чути», создающее ощущение некоторой отдаленности — будто сквозь тонкую дымку,— поэт слишком «вещественно», слишком по-деловому, прозаично говорит: «Чтобы рядом было поле... Чтобы видел я и слышал... Все оставлю и направлюсь // В небо...»

Ощутимая «материальность» разрушила тонкое кружево мечты, нарочитая приземленность («брошу») плюс стилистически несовершенное «оставлю и направлюсь» лишили стихотворение ощущения полета. (Впоследствии эту ошибку, к сожалению, повторит и Н. Ушаков.) А впрочем, заключительные строки Безыменский воссоздает удачно, если не считать, что, как и почти все русские переводчики, в заключительной строфе оставляет без перевода украинизм «велика»: «И меня в семье великой...»

Опубликованная в том же журнале тихоновская версия перевода «Завета» — характерный пример переводческих поисков и связанных с ними утрат. Первая строфа перегружена предлогами:

Как умру — похороните
Вы меня в могиле
На кургане, над простором
Украины милой.

К тому же повторяются прежние ошибки (например, сологубовское «похороните... в могиле»). Выпадают из стиля орнаментально-фольклорные элементы и украинизмы, внесенные в перевод:

Как помчит он с Украины
Прямо в сине море
Кровь всех ворогов,— тогда я
И поля и горы,—
Все покину...

Все же в заключительных строках переводчик достигает поэтичности и естественности выражения:

Схоронив меня, вставайте,
Цепи разорвите,
И злодейской вражьей кровью
Волю окропите.

И меня в семье великой,
В семье вольной, новой
Не забудьте, помяните
Добрым, тихим словом.

С незначительными пунктуационными изменениями перевод Н. Тихонова выдержал ряд изданий. Правда, в издании 1964 года последняя строка перевода претерпела изменение в плане буквального приближения к оригиналу:

Незлым, тихим словом...[1]

Чем вызвана эта трансплантация? Стремлением достичь стилевого единства (ведь в перевод вошли и такие шевченковские реалии, как «реве ревучий», «вороги», «воля»)? Во всяком случае, мы не склонны усматривать в этом следов стилизации, характерной для многих переводчиков и вызывавшей возражения критиков. Скорее всего, это признаки творческого подхода к оригиналу как к целостной художественной структуре.

8

Как видим, давние и новейшие ошибки, начиная с Гербеля и Белоусова и кончая Сологубом, дали себя знать в творческой практике даже опытных переводчиков. Но если раньше подобные вещи узаконивались, то в наше время должны были неминуемо уступить место вдумчивому подходу к тексту, творческому решению многочисленных локальных и широких проблем, достигая той желанной «суммы точностей», о которой в свое время писал К. Чуковский и без которой нет полноценного перевода. Потери огорчали всех, кто знал и любил творчество Шевченко. Горькие остроты и насмешки бросали переводчикам люди, которым не откажешь в компетентности. Своей критической, популяризаторской, редакторской деятельностью они способствовали тому, чтобы достойно представить творчество Тараса Шевченко русским, а в послеоктябрьский период — и всем советским читателям. И этот благородный труд принес щедрые плоды.

---

[1] Т. Г. Шевченко. Стихотворения и поэмы. Вступительная статья и составление Максима Рыльского, редакция переводов А. Прокофьева и Н. Брауна. «Библиотека поэта», малая серия, издание третье. М.— Л., «Советский писатель», 1964, с. 230.

Для успешной переводческой работы нашлись поэты-переводчики, в совершенстве вооруженные идейным, научным пониманием творчества Кобзаря, одаренные и незаурядным талантом, и чувством слова, и переводческим тактом.

Могучий импульс к популяризации и распространению творчества Шевченко дало празднование 125-й годовщины со дня его рождения, в 1939 году.

Произведения Тараса Шевченко тогда печатали издательства Москвы, Ленинграда, Киева, над переводами работали целые группы переводчиков,— помимо названных выше — Н. Асеев, П. Антокольский, А. Прокофьев, М. Исаковский, А. Сурков, при участии таких консультантов и редакторов, как М. Рыльский, А. Белецкий, М. Бажан, К. Чуковский, Н. Ушаков. Более того, очевидец и участник грандиозных шевченковских торжеств, которые состоялись в Каневе, на могиле Шевченко, в мае 1939 года, вспоминает, что «Завет» на этом митинге впервые был прочитан на пятнадцати языках народов СССР. Что пели его на украинском языке «и Александр Фадеев, и Всеволод Иванов, и Янка Купала, и Георгий Леонидзе, и Петрусь Бровка, и Аветик Исаакян, и Симон Чиковани, и Сандро Эули, и Гегам Сарьян, и Абдильда Тажибаев, и знаменитая народная поэтесса Марфа Крюкова... и другие гости со всех концов нашей необъятной Отчизны» [1].

К тому времени относится помянутый уже нами один из лучших вариантов перевода «Завета» на русский язык, принадлежащий перу Александра Твардовского. Заметим попутно, что появился он без обозначения традиционного заголовка и в несколько непривычной графической интерпретации: три строфы по восемь строк:

Как умру — похороните
На Украйне милой,
Посреди широкой степи
Выройте могилу.
Чтоб лежать мне на кургане,
Над рекой могучей,
Чтобы слышать, как бушует
Старый Днепр под кручей.

И когда с полей Украйны
Кровь врагов постылых
Понесет он,— вот тогда я
Встану из могилы.
Поднимусь я и достигну
Божьего порога,
Помолиться. А покуда —
Я не знаю бога.

---

[1] М. Рыльский. «Заповіт». «Литературная газета», 9 марта 1961 г.

Схороните и вставайте,
Цепи разорвите
И горячей вражьей кровью
Волю окропите.

И меня в семье великой,
В семье вольной, новой
Не забудьте — помяните
Добрым, тихим словом.

Выдающемуся русскому мастеру слова удалось, на наш взгляд, хорошо передать картинность и динамичность изображаемого, сберечь разговорный и вместе с тем торжественный тон произведения:

...вот тогда я
Встану из могилы.
Поднимусь я и достигну
Божьего порога...

Характерным признаком версии А. Твардовского является то, что переводчик последовательно передает понятие «Украина» как «Украйна» («на Украйне милой», «с полей Украйны»). В этом — известная дань исторической традиции русской поэзии, нашедшей выражение в произведениях Пушкина и Рылеева (вспомним хотя бы «Украйна глухо волновалась»). Перевод А. Твардовского содержал наибольшую «сумму точностей» (выражение К. Чуковского), он и до сих пор принадлежит к самым поэтичным переводам шевченковского шедевра. И хотя параллельно с ним и после него возникали новые переводы, М. Рыльский по поводу одного из них заметил: «Что касается «Заповіта», то уважаемый N кое в чем приблизил перевод к подлиннику по *буквальному смыслу*, но снизил *общее поэтическое* звучание. Это, увы, не то, о чем мы все мечтаем. Основания для замены перевода Твардовского переводом N нет» [1].

Перевод А. Твардовского — серьезный шаг к воссозданию великого подлинника, хотя и в известной мере ограниченный рядом непреодоленных трудностей. Прежде всего, в серьезной правке нуждалось то место, где в оригинале говорится: «вражою злою кров'ю...» Первоначальный вариант Твардовского: «И горячей вражьей кровью» — не мог удовлетворить как из-за ослабления эмоциональной оценки врагов, так и в связи с утратой четкой внутренней рифмы («вражою злою кров'ю»), усиливающей идейное и художественное звучание стиха. В последующих переизданиях пере-

[1] Максим Рильський. Мистецтво перекладу. К., «Радянський письменник», 1975, с. 324.

вода А. Твардовского это место подверглось значительному улучшению, что существенно приблизило суть мысли к оригиналу: «Злою вражескою кровью...»

Есть и другие поправки, была восстановлена строфика оригинала. В таком виде перевод вошел и в новейшее русское пятитомное издание произведений Т. Шевченко [1].

Свидетельствуя о тесной связи с традицией классической русской поэзии, этот перевод как бы подводит читателя к той грани, за которой начинается новая жизнь «Завета» в русском восприятии.

9

«Завет», как и многие другие произведения Шевченко, существует в сознании читателей независимо от перевода. Тысячи людей знают и цитируют «Завет» не только в переводе, но и на языке оригинала. Например, известный каракалпакский писатель, автор талантливой повести «Тарас на Арале» Уразак Бекбаулов пишет: «Наверное, нет у нас ни одного человека, который не читал бы на родном языке и не знал наизусть «Завет» Шевченко. Да это и неудивительно: ведь «Завет» так созвучен произведениям каракалпакских классиков! Многие в нашей республике знают «Завет» и на украинском языке. Так, в 1963 году известный каракалпакский поэт И. Юсупов, переводчик «Завета» и других стихотворений Шевченко, выступая в Киеве, прочел его и в оригинале, и в переводе» [2]. А поэт-чуваш П. Хузангай, переводивший «Завет» на чувашский язык (его перевод наизусть учат дети в младших классах чувашских школ), в 1964 году выступил на международном шевченковском форуме со своим стихотворением, посвященным «Завету», прочтя его на русском, чувашском и украинском языках [3].

И, однако, «Завет» все еще широко переводится. Несмотря на «каноничность» версий Н. Тихонова и А. Твар-

---

[1] Тарас Шевченко. Собрание сочинений в пяти томах под редакцией Ал. Дейча, М. Рыльского, Н. Тихонова. М., «Художественная литература», 1964.

[2] См.: «До 160-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка. Слово письменникам (добірка виступів)». «Радянське літературознавство», К., 1974, № 3, с. 16.

[3] См.: Лариса Кураколова. Кобзар у пролісковому краю. «Вітчизна». К., 1969, № 7, с. 199.

довского, работа над переводом «Завета» с новой силой оживляется в 60-х годах. Выдвигаются новые требования времени — создать такой перевод, который, глубоко отображая идейно-художественное богатство оригинала, был бы живым, полнокровным произведением, близким к тому, каким, например, представлял себе «Завет» Александр Прокофьев: «Набатным колоколом, зовущим к расправе над мучителями народа».

В своеобразное творческое соревнование включился и такой известный мастер слова, теоретик и практик перевода, как Николай Ушаков, вполне справедливо считая, что на протяжении всей почти столетней истории перевода «Завета» «переводчики каждый раз давали новые решения тех или иных мест великого подлинника, но далеко не все оказалось решенным» [1]. Свой перевод Н. Н. Ушаков скромно называет «попыткой» в соревновании, которое, по его мнению, «не может не продолжаться». Приводим полный текст перевода Н. Ушакова.

ЗАВЕЩАНИЕ

Я умру,— похороните
Над степью широкой
Вы меня на Украине
На горе высокой,
Чтобы нивы без границы,
Чтобы Днепр и кручи
Были видны, было слышно,
Как гремит могучий,
И когда он в сине-море
Унесет с Украйны
Вражескую кровь, тогда я
Поля и курганы,
Все оставлю и направлю
Пути свои к богу
Помолиться... А дотоле
Знать не знаю бога.
Вы меня похороните,
Цепи разорвите,
Вражескою злою кровью
Волю окропите.
И в семье большой и вольной,
В семье вашей новой
Помянуть не позабудьте
Меня добрым словом.

Читателям, очевидно, будет интересно узнать, что М. Рыльский обратил внимание на перевод Н. Ушакова и проанализировал его.

«Просматривая «Огонек» за март (№ 11), наткнулся на перевод «Завещания», сделанный Ушаковым и перепечатанный из «Радуги» (№ 3, 1964). Он помещен как раз под статьей Прокофьева, где Александр Андреевич не впервые заявляет, что нет еще настоящего русского перевода «Заповіта» [2].

---

[1] «Радуга», К., 1964, № 3, с. 94.
[2] Максим Рильський. Цит. книга, с. 327.

Максим Фаддеевич выписывает текст, подчеркивает отдельные слова и рядом делает свои замечания:

над степью широкой,	почему «над степью»?
Чтобы нивы без границы	Трудно, конечно, передать «широкополі», но все же нужен был какой-то красивый эпитет.
Все оставлю и направлю Пути свои к богу	«направлю пути» — несколько искусственно
Вы меня похороните	«поховайте та вставайте»

Кроме того, М. Рыльский подчеркивает: «как гремит гремучий», «знать не знаю бога».

Вывод Рыльского: «Тут есть находки. К «большой» (а не «великой») семье я в конце концов склоняюсь. Есть, мне кажется, и недоделки. Во всяком случае, думается, это один из «Заповітов», который можно поместить в академиздании...» [1]

На наш взгляд, ушаковский перевод многое утрачивает из-за некоторой рассудочности («Я умру,— похороните», «Вы меня похороните»), приглушенности, холодноватости. И один из самых больших его недостатков — утрата неповторимой интимности, сердечности в обращении к потомкам. «В семье вашей новой» звучит весьма равнодушно, в то время как у Шевченко все время ощущается горячая причастность к «семье вольной, новой».

Вспомним еще одну попытку — перевод С. Поделкова, напечатанный в газете «Литературная Россия». Вот его последние строки:

Схороните и восстаньте,
Кандалы сорвите,
И свободу злою вражьей
Кровью окропите.
И меня в семье великой,
В семье вольной, новой,
Помянуть не позабудьте
Незлым тихим словом [2].

Даже при поверхностном взгляде бросается в глаза, что переводчик пытается передать дух оригинала не только

---

[1] Максим Рильський. Цит. книга, с. 327.
[2] «Литературная Россия», М., № 10 (62), 6 марта 1964 г.

при помощи, так сказать, традиционного лексического ряда.

Если в начале стихотворения и «синее море», и «ревучий», и другие давно «узаконенные» реалии и у него остаются на своем месте, то с невольной радостью констатируешь, что украинская *воля*, механически переносившаяся из перевода в перевод десятки раз, заменена здесь русским *свобода*. Это слово так хорошо и так уместно поставлено в строку, что вся строфа получает сильный, словно бы обновленный голос. В данном случае находка или счастье переводчика именно в том и заключается, что он, отказавшись от буквального повторения шевченковского слова, достиг именно шевченковского первородства боевого призыва. Переводчик, глубоко восприняв поэзию Шевченко, ищет стилистических соответствий в современной поэтике, образно-изобразительных средствах, присущих литературе нашего времени.

К интересным попыткам принадлежит и перевод безвременно умершего юноши-поэта Владимира Полетаева (1951—1970), опубликованный в 1971 году. Придирчивый критик при желании мог бы найти и в этом переводе-перепеве (между прочим, Полетаев озаглавил свой перевод «Наследникам») и значительные отклонения от буквального прочтения, и отсутствие «канонизированных» образов («ревучий» и т. п.). Вместо этого — живая, сердечная, человеческая интонация, голос рассудительный и мужественный, правда кое-где лишенный огня первоисточника (за счет утраты образа вражьей крови, которую несет Днепр в синее море), но решительно убеждающий:

Как умру — в курган заройте,
Чтоб с его вершины
Открывались взору степи
Милой Украины,
Ширь полей, обрыв высокий
За кручей прибрежной...
Чтоб Днепра до сердца голос
Долетал мятежный...
Днепр уходит в сине море,
Сердце замирает...
Вот и мне пора в дорогу
Из родного края...

Все оставлю, все покину,
Сам отправлюсь к богу...
Я не знал на свете бога,
До смертного срока...
С похорон моих ступайте —
Цепи разорвите,
Кровью недругов нечистой
Степи окропите.
А в семье единой, вольной,
В вашем мире новом
Обо мне не поскупитесь
Вспомнить добрым словом [1].

[1] «Ему было бы двадцать...». Переводы В. Полетаева из Т. Шевченко, П. Тычины, В. Симоненко. Вступ. слово Льва Озерова. «Радуга», 1971, № 11, с. 95.

И, наконец, хронологически последний перевод, любезно присланный в процессе подготовки этой статьи к печати поэтом и критиком, переводчиком и исследователем поэтического перевода Львом Озеровым. Думается, что читателям небезынтересно будет познакомиться и с автокомментарием переводчика. Но сначала самый текст:

ЗАВЕТ

Как умру,— похороните
Посреди равнины,
Посреди степи широкой,
Милой Украины,
Посреди степей безбрежных,
Чтоб с высокой кручи
Был бы виден Днепр и слышен
Гул его могучий.
Час настанет: с Украины
Унесет он в море
Вражескую кровь... в ту пору
И поля, и горы,
Все оставлю и достигну
Божьего чертога —
Помолиться... А покуда
Я не знаю бога.
Схороните и восстаньте,
Оковы сорвите,
Кровью вражьей, кровью злою
Волю окропите.
И меня в семье свободной,
В окруженье новом,
Помянуть не позабудьте
Добрым тихим словом.

Л. Озеров бережно сохраняет необходимые реалии оригинала, хорошо передает пространственно-временну́ю градацию, находит возможность компенсации знаменитых звуковых подхватов («поховайте та вставайте») путем внутренней рифмовки и повторов:

Схороните и восстаньте,
Оковы сорвите,
Кровью вражьей, *кровью* злою
Волю окропите...

Пожалуй, последняя строфа перевода Л. Озерова еще требует доработки: «в окруженье новом» не передает всей глубины шевченковского «в сім'ї великій, в сім'ї вольній новій».

Сам автор перевода далек от мысли, что сделанное им завершено. Размышления Л. Озерова о своей работе над переводом «Завета» именно тем и интересны, что содержат понимание переводческих задач как постоянного приближения к идеалу, возможности его воплощения.

«Несколько звеньев из цепочки рассуждений по поводу «Заповіта» Тараса Шевченко, можно сказать, заповедных рассуждений.

С юношеских лет хочется перевести «Заповіт», и с тех же лет — ясное понимание невозможности это сделать. С годами это понимание становится бедой.

В свое время, достигнув шевченковского возраста, я перевел эти 24 строки и с тех пор правлю их. Вот что я могу показать сегодня, 10 сентября 1975 года. Что будет через месяц, год, пять лет, не ведаю.

Надо помнить, что не только в России и Белоруссии, но и в Грузии, Казахстане, Литве знают это стихотворение не только по переводам, но и в оригинале. Таким образом (редчайший случай), в представлении читателя и слушателя это стихотворение имеет *всегда* двойное звучание. Оригинал всегда (со своей мелодикой, ритмикой, словарем), оригинал именно этого стихотворения существует не рядом с переводом, а *одновременно* с ним.

Что вспомним из литературы мира в этом плане? «Лорелея» Гейне. Вот и все. Оригинал неисчерпаем. Тут заслуга не только Шевченко. Здесь явная самовитость, особенность, неповторимость украинского языка.

Я называю стихотворение «Заветом» — оно звучит чем-то средним между «Завещанием» и «Заповедью». Мне думается, в стиле слова «Завет» есть заповедь и наказ (а не только завещание) потомкам.

«Вставайте» я категорически перевожу — «восстаньте». В этом Шевченко, и в этом его наказ. Волю надо окропить кровью, иначе ничего хорошего — по Шевченко — не жди, «не жди сподіваної волі...».

Будем вчитываться в стихотворение, которое с детства *знаем* наизусть и которое *не знаем*, так как оно неисчерпаемо».

Неисчерпаемость «Завета» замечают не только переводчики, но и исследователи поэтического перевода, подчеркивая, что это произведение — «благодарный объект для наблюдений над искусством поэтического перевода и, наконец... стимулятор выявления ранее незамеченных граней в самом оригинале» [1].

---

[1] Олександр Жомнір. Англійські переклади «Заповіту». «Вітчизна». К., 1968, № 3, с. 159.

Могут спросить, а какие же это новые грани можно открыть в произведении, знакомом с самого раннего детства не только каждому украинцу, русскому, белорусу, а практически каждому советскому человеку, миллионам людей в разных странах мира? И тем не менее «Завет» и ныне волнует сердца людские, как волновал тогда, когда молодой, горячий Тарас читал его в кругу единомышленников. Круг этот безмерно, необозримо расширяется, творится великое таинство поэзии, вечное, как и сама жизнь... Из какого звездного вещества выплавлены эти простые строки, сложенные из таких обыкновенных слов, которые тем не менее имеют столь необычное свойство — выносить из своих глубин каждый раз новые и новые сокровища,— как это бывает с произведениями Данте и Шекспира, Пушкина и Мицкевича, Лермонтова и Ивана Франко.

Выше мы говорили, что еще Франко открыл в «Завете» один из «поэтических секретов» — живописную градацию, при помощи которой поэт словно бы взмахом волшебной палочки рисует в нашем представлении каждый раз все более широкие картины, подобные современному кадрированию планов в широкоформатном кинематографе; позднее была исследована ритмомелодика гениального произведения, музыкальная основа которого поражает своей неисчерпаемостью: десятки и десятки музыкальных произведений родились из шевченковского стихотворения; К. Чуковский зафиксировал могучие звуковые «подхваты» в строке «Поховайте та вставайте...». Но разве этим исчерпывается все богатство «Завета», его непостижимая сила и привлекательность? В самом деле — «заколдованная вещь — этот «Заповіт»!» Эти слова принадлежат Максиму Рыльскому [1], который не переставал удивляться: «...вспоминая свои собственные давние впечатления, подчас диву даешься: да как же могла ускользнуть от взгляда вот эта драгоценная черта, да как же могли показаться простыми до примитивности вот эти глубокие и тонкие строки, да как же можно было не заметить того, что сегодня кажется самым важным» [2]. Рыльский дал четкий анализ композиционного

---

[1] Максим Рильський. Цит. книга, с. 328.

[2] М. Рыльский. «Заповіт». «Литературная газета», 9 марта 1961 г.

построения «Завета»: 1) элегическое вступление; 2) решительный эмоциональный поворот, в котором поэт говорит о народной революции; 3) страстный призыв к борьбе против самодержавия; 4) «Просветленное завершение» — вера в счастливое будущее родного народа.

Это своеобразные эмоционально-смысловые структуры, объединение которых у Шевченко имеет удивительное свойство: знаешь о наличии стыков между ними и вместе с тем ощущаешь, как подвижны, как изменчивы они; шевченковская экспрессия не вмещается в отведенные для нее рамки, она бурлит, переливается, эта сложная взаимосвязь чувств — от нежнейшей ласковости до гнева и сарказма — звучит в совершенной гармонии и способна увлечь, зачаровать, заворожить! Давайте еще раз вчитаемся в эти стихи, давайте попробуем проникнуть в тайну этого произведения, тем более что перед нами — великий подлинник в транскрипции автора [1].

Давайте же перечитаем, не изменяя, как говорил Шевченко, «ніже титли, ніже... коми»:

Як умру то поховайте
Мене на могыли
Середъ степу широкого
На Вкраини милій,
Щобъ ланы широкополи,
И Днипро, и кручи
Було выдно;

Остановимся. Здесь в оригинале стоит точка с запятой: завершен первый период — элегическая часть. Постепенно нарастает экспрессия:

було чуты
Якъ реве ревучій,
Якъ понесе зъ Украины
У синее море
Кровь вóрожу...

Снова пауза — закончен еще один чрезвычайно важный период. Но заметили ли вы, что после слова «ревучий», «вопреки» всем изданиям, в том числе и тем, которые печатают «Завет» по автографу рукописного сборника «Три

---

[1] Т. Шевченко. Три літа. Автографи поезій 1843—1845 років. К., «Наукова думка», 1966, с. 106.

літа», у Шевченко стоит не точка, а запятая. Это означает, что знаменитое «реве ревучій» тут не просто пейзажная деталь; автор хочет, чтобы ему было слышно, как ревет Днепр,— и именно в момент, когда он несет вражью кровь в море; иными словами, поэт представляет себе тот момент и словно бы становится его свидетелем. Конечно, все мы привыкли «разбивать» «Завет» на четырехстрочные строфы и после каждой из них мысленно ставить точку. Эту «привычку» прочно усвоили и многочисленные переводчики. Построфное, «построчное» прочтение, точно так же как и некогда «пословное», с одной стороны, настраивает переводчиков на обманчивую легкость и тем самым обезоруживает их, а с другой — приводит к смещению эмоционально-смысловых структур, заложенных в тексте. Уяснив, что цельный поэтический период выходит за пределы строки и длится от «було чути» до «ворожу», видим, что между ним и следующим периодом возникает длительная пауза (у Шевченко она отмечена многоточием). Эта пауза тут необходима, и именно продолжительной она должна быть,— автор хочет подготовить читателя к необычной, «крамольной» мысли: «...а до того Я не знаю Бога»... Надо помнить, в какое время это было сказано, чтобы понять всю смелость шевченковского протеста,— подчеркивал А. Прокофьев в упомянутой ранее статье «Доземно кланяюсь».

...оттоді я
И ланы и горы
Все покину и полыну
До самого Бога
Молытися, а до того
Я не знаю Бога.

И тут выдвигается решительный призыв, сформулированный четко и лаконично:

Поховайте, та вставайте,
Кайданы порвите,
И вражою злою кровью
Волю окропите.

И как гармоническое завершение, раздольное и просветленное:

И мене въ семьи велыкій
Въ семьи вольній новій
Незабудьте помянуты
Незлым тыхімъ словомъ.

Да, «Завет» необходимо перечитывать снова и снова — и читателям, и переводчикам. Несмотря на успешные попытки (Н. Тихонов, А. Твардовский, Л. Озеров), на наш взгляд, следует заново прочесть едва ли не «самое трудное» место «Завета», там, где речь идет об отношении Шевченко к богу. Не прибегая к детальному анализу философско-мировоззренческих убеждений поэта, хотелось бы провести одну (а их значительно больше!) параллель между «Заветом» и стихотворением Н. Некрасова «На смерть Шевченко». В практике украинских переводчиков (на сегодня насчитывается свыше 13 переводов некрасовского стихотворения) долго «не поддавалось» адекватному художественному решению знаменитое саркастически-печальное:

Но сократить не желая страдания,
Поберегло его в годы изгнания
Русских людей провиденье игривое,—
Кончилось время его несчастливое,
Все, чего с юности ранней не видывал,
Милое сердцу, ему улыбалося.
Тут ему бог позавидовал:
Жизнь оборвалася.

Особенно две последние строки были сущим камнем преткновения для многих украинских переводчиков, поскольку они (так же, как это мы видели на примере «Завета») слишком буквально толковали мысль о боге и его зависти. И только Д. Павлычко перебросил мостик между «провидением», «божией милостью», от которой погибает поэт: «Так у Росії за божою згодою// Гинути чесній людині призначено» — и «провидением игривым» (тут, правда, у Д. Павлычко есть и некоторые потери — «руських людей провидіння невтрачене») и образом бога, в котором соединились все эти злосчастные начала. Появляется несколько непривычное (но глубоко в духе Некрасова) завершение:

Бог тут позаздрив поетові —
Серце спинилося [1].

В самом деле, трудно найти что-либо лучшее, более содержательное, чем утверждение, что бог, позавидовав поэту, отнял у него жизнь. Сколько простора для раздумий, как вырастает в нашем представлении образ поэта, которому сам бог позавидовал! Кажется,

[1] «Робітнича газета». К., 9.XII. 1971.

Д. Павлычко удалось найти тот ключ, который можно бы применить и при толковании соответствующего места в «Завете».

Мы убеждены, что стодвадцатилетняя работа по переводу «Завета» на русский язык — яркое и многозначительное подтверждение того, что «Завет» стал не просто фактом братской русской литературы, но и ее кровной неотъемлемой частицей. На этом пути, как мы уже подчеркивали, были потери, но есть и счастливые находки. А главное — есть настоятельная живая потребность снова и снова вчитываться в бессмертные строки «Завета».

Такое понимание переводческой задачи приводит к глубинным поискам идейно-художественной адекватности. Что это так, свидетельствует все возрастающее количество переводов «Завета» на языки народов Советского Союза и зарубежных стран. В юбилейный год — 150-летия со дня рождения Т. Г. Шевченко— количество переводов «Завета» составляло 55. Теперь их уже около ста. И работа продолжается: в печати появляются все новые и новые сообщения о переводах «Завета».

Пламенный друг и популяризатор украинской литературы, лауреат Государственной премии УССР имени Т. Г. Шевченко, ныне покойный Н. Н. Ушаков писал:

«...каждое поколение должно иметь свой перевод великого произведения. Шевченковский «Кобзарь» переводили уже четыре поколения русских переводчиков: 1) Гербель и Мей; 2) Белоусов; 3) Колтоновский и Сологуб; 4) мы — советские поэты от Антокольского и Асеева до Твардовского и Тихонова. Каждое поколение знало свои разочарования, но работало на высшем для себя пределе.

Хотелось бы увидеть «Кобзарь», созданный новой плеядой русских поэтов — от Смелякова и Мартынова до Вознесенского и Евтушенко, объединенных новейшими редакторами Л. Вышеславским, В. Коротичем или Л. Озеровым и И. Драчом. Пусть покажут свой предел» [1].

И, словно перекликаясь с этим, теперь уже своеобразным завещанием, зазвучали стихи Л. Мартынова («Дневник» Шевченко), А. Вознесенского («Сон Тараса»), Е. Евту-

[1] Николай Ушаков. Цит. книга, с. 225.

шенко говорит о «символическом воплощении того, что оставил нам Шевченко. Жизнь каждого великого человека — завещание» [1].

Воистину, как у каждого великого поэта, у автора «Завета» даты смерти нет. А самому «Завету» исполнилась уже 130-я годовщина. Холодной декабрьской ночью 1845 года в Переяславле, где в свое время состоялась всемирно известная Рада, провозгласившая воссоединение украинского и русского народов, были написаны огненные слова о «семье великой, семье вольной, новой». Сегодня «всяк сущий в ней язык» перечитывает их. И еще около ста языков мира отдали гнев, нежность, величие, чтобы жил в столетиях великий певец «работящих умов», чтобы слово его «пламенем зажглось»!

---

[1] Евг. Евтушенко. Великие завещают борьбу. «Литературная газета», 9 марта 1964 г.

Вл. Россельс

ПРОЗА СТЕФАНИКА И ТРАДИЦИЯ ВОСПРИЯТИЯ

Ольга Кобылянская однажды так охарактеризовала Василю Стефанику его руку, которая с поразительной силой «пишет двумя красками — черной и белой»: «Кажется, она нежная, как у женщины, а она — само железо». В этой непосредственной, немного женской диалектике содержится, однако, зерно важнейшего определения художественной сути стефаниковской прозы. Чтобы это стало еще яснее, вспомним, что есть у самого Стефаника о железной руке: в «Давней мелодии» — автобиографической миниатюре 20-х годов — маленький Василько целует каждому из своих великанов дядьев «железную руку». Вот из этого целования железа и состоит проза Стефаника. И не только по содержанию,— по форме.

Эта проза, наполненная до предела конкретной житейской спецификой современного автору западноукраинского села, оказалась вместе с тем настолько социально значительной и настолько художественно совершенной, что в ее творческой органичности не было сомнений даже у тех мастеров слова, которые поначалу резко не приняли самую основу ее строя, называя автора «стенографом» и даже «фонографом», как написал ему в письме Осип Маковей. А в дальнейшем, уже в наше время, эту несомненную органичность творчества Стефаника не раз противопоставляли некоторым тенденциям новых течений, когда в искусстве расчет, художественное конструирование, пусть даже очень квалифицированное, умное, интересное, захватывает все более крепкие позиции, подчас замещая собой теплоту непосредственного импульса, неотвратимость внутренней потребности, трепетность человеческого переживания. Тут уже хочется поспорить. И вообще (поскольку не существует подлинных

художников, чье творчество не было бы органичным, и, стало быть, ни в эпоху Стефаника, ни в наше время так противопоставлять мастеров неправомерно), и, в особенности, по поводу Стефаника. Дело в том, что мне представляется наивным предположение, будто Стефаник непричастен к «художественному конструированию» [1]. Более того, ниже я постараюсь показать, что сила его новеллистики в немалой мере определяется всякий раз железной конструкцией, или, как теперь принято выражаться, жесткой структурой. Именно потому, что ткань его повествования кажется подчас простой и нежной, как поцелуй ребенка, читатель чаще всего не замечает, какой железной рукою, каким стальным резцом высечен контур его черно-белых гравюр.

Задача моя до некоторой степени облегчена, так сказать, профессиональным углом зрения, под которым я рассматриваю творчество великого новеллиста. Я много лет перевожу его прозу на другой язык, а когда нужно воссоздать произведение в иноязычной сфере, структура его в момент этого преображения, или, как говорил Пушкин, «перевыражения», обнажается, ибо наше восприятие, переводческое, по необходимости острее читательского и даже критического, исследовательского восприятия. Нам ведь надо не только разобрать, но и выстроить. А стефаниковскую прозу — и это как нельзя лучше доказывает семидесятилетняя история ее перевода на русский язык — не выстроишь не разобрав.

Работа моя над Стефаником в окончательной редакции еще не увидела света, но именно процесс анализа, углубленное изучение художественной ткани этой прозы привело меня к выводам, далеко превосходящим, как мне представляется, частный случай, приоткрывающим завесу над явлениями литературного процесса куда более широкими. Поэтому в настоящей статье я не стану говорить об итогах своего опыта воссоздания этой прозы на русском языке, опыта переводческого. Это другая тема, и она впереди.

---

[1] Характерно, что уже Иван Труш в 1909 году применил по отношению к Стефанику понятие «конструирование», говоря о «безупречной психологической конструкции» стефаниковских новелл, благодаря которой «читатель беззаветно верит ему» (сб. «Василь Стефаник у критиці і спогадах». К., «Дніпро», 1970, с. 68. Далее в цитатах из этого сборника даются в тексте лишь ссылки на страницы).

Тем более что еще неведомо, как эти итоги оценит читатель...

Итак, каковы же, на мой взгляд, главные качества самой стефаниковской прозы?

...У Романихи захворала корова. История ее гибели, рассказанная в бытовой тональности, заканчивается фразой, словно бы выделенной другим шрифтом: «Обе боролись со смертью» («Порча»).

Слова как будто такие же простые, что и все предыдущие, написанные выше. Но они взяты из другого словаря, из словаря литератора, а не соседа Романихи, рассказавшего все остальное. И это — как взмах волшебной палочки. Перед нами разверзается мгновенно вся бездна трагического. И то, что им обеим не жить сейчас. И то, что не жить одной без другой вообще. И то, что всем таким, как они, не жить друг без друга. И... Многое можно еще перечислить. Толпою теснятся мысли и ассоциации, вызванные всего лишь сменою тона, сменою лексики, едва заметным сдвигом в конструкции. И именно последняя фраза властно возвращает нас к словам Романихи: «...не выживет она [корова], так и меня не надо». Именно в них художественное оправдание равенства между коровой и человеком, выраженного несколькими строками выше в таком «очеловеченном» описании последних минут животного: «Та, наконец, поднялась. Она едва держалась на ногах. Осматривалась в хлеву, словно прощалась с каждым уголком стойла».

«Порча» произведение более или менее повествовательное, во всяком случае диалогу в нем уделено всего около двух третей текста. Но вот первый из стефаниковских шедевров военного времени. В новелле о двух детях, у которых убили мать, лишь две ремарки: в начале, после первой (и единственной) реплики умирающей матери («Céла, но было очень больно, и она легла»), и — заключительный абзац. Все остальное — монолог Василька, обращенный к младшей сестренке. И пока развертывается этот поразительный монолог, комментирующий жуткое и величественное в жизни двух человеческих существ — изнасилование и смерть матери, любование прекрасным, пробуждение достоинства и ответственности, наконец, зарождение отвлеченной мысли, когда на наших глазах ребенок окончательно превращается во взрослого,— пока все это происходит, мы, завороженные неотвратимой закономерностью

развития событий, совершенно убеждены в их конкретности, нас безмерно волнует судьба именно этих двух малышей — Василька и Настуси.

Но вот мальчик произнес свою последнюю, уже философскую тираду: «А может, пуля уже и папу убила на войне, а может, до утра и меня убьют, и Настю, вот и не будет никого-никого...»

И едва мы успеваем ощутить, что тут переход к обобщению, как автор заключительным абзацем словно бы стремительно возносит нас ввысь, к самому небу, и мы озираем картину как бы с птичьего полета и вдруг постигаем, что дело-то происходит не с Василем и Настей в глуши Покутья, а С ДЕТЬМИ НА ЗЕМЛЕ.

«Уснул. До самого утра белая светящаяся пелена дрожала над ними, то и дело убегая за Днестр».

И тогда странное, непереводимое (во всяком случае, доныне не переведенное) заглавие новеллы встает перед нами во всей своей многозначности: «Діточа пригода»! [1] Как это отвлеченно, абстрактно звучит на фоне конкретности описанного!

Что же — неужто и здесь лишь «теплота непосредственного импульса», «трепетность человеческого переживания»? Нет, эти контрасты призваны не только (и не столько) углубить эмоции, сколько р а с ш и р и т ь о б о б щ е н и е.

Новеллистика Стефаника родилась в годы расцвета этого жанра в мировой литературе. Уже завершил свой путь Мопассан, гремело имя Чехова, за океаном развернулось дарование О. Генри. Искусство реалистической типизации действительности было доведено этими мастерами до совершенства. Но ни один из них (да, кажется, и никто в мировой прозе) не прибегал к подобному приему типизации.

В образцовой новелле О. Генри «Дары волхвов» горькая ирония автора локализована безукоризненным сюжетным ходом: Делла продала свои роскошные волосы, чтобы подарить Джиму к рождеству цепочку для часов, а Джим продал часы, чтобы подарить Делле гребни. Есть в этом рассказе даже обобщающая концовка, авторское отступление о мудрости волхвов. Но и оно локально и касается лишь

---

[1] *Пригода* — это и *случай*, и *приключение*, и *происшествие*, словом, существительное нейтрального, почти научного ряда.

душевных качеств «двух маленьких детей из восьмидолларовой квартирки» и написано тем же чуть иронизированным говорком полуобразованных обывателей бедных кварталов Нью-Йорка. Более широкие выводы автор предоставляет делать читателям и для этого не скупясь снабжает их информацией — он подробно описывает и своих героев, и их жилище, и их привычки, заботы, причуды...

Чеховский «Ванька» потрясает все последующие поколения обнаженной и безыскусной правдой характера, обстановки, переживаний. Но этот монолог деревенского мальчика, вырванного из привычной среды, нигде ни одной нотой не диссонирует в нашем восприятии с изображенной в рассказе ситуацией. Таковы каноны классического реализма, и если у Чехова тринадцатилетняя нянька Варька становится убийцей («Спать хочется»), мы воспринимаем это как вопиющее, чудовищное нарушение законов жизненных и эстетических. Жизненных — потому что как же так: ребенок — убийца?! И эстетических — потому что фразы: «...она находит врага, мешающего ей жить. Этот враг — ребенок»; «Ложное представление овладевает Варькой»,— эти фразы не контрастируют с контекстом своей тканью, а просто разрушают его и тем самым разрушают выстроенную в нашем воображении картину. И мы,— о ужас — ведь это Чехов! — начинаем сомневаться в достоверности описанного и тут еще, как на грех, замечаем, что черные панталоны висят на веревке вторую ночь, а ведь им пора бы еще днем высохнуть, и, стало быть, это не жизнь, а декорация, черные эти панталоны. А декорация — это уже против канонов реализма...

Но вот у Стефаника такая же маленькая нянька Парася затевает игру в... похороны, предлагает своим сверстницам голосить над живым еще ребенком. Она знает, что его сегодня убьют, он прижитой — от гусара неприятельской армии («Нянька»). И дети (а с ними и читатель) принимают ее рассказ как нечто вполне естественное — только маленький Максим пытается установить, чем же отличается обреченный на смерть младенец от других.

«Максим говорит:

«Он такой, как и все, а твой папа какой-то дурной...»

И дальше дети спокойно обсуждают, легко ли задушить ребенка, и, выяснив, что «такого маленького в два счета можно задушить», принимаются ритуально голосить над ним, как над умершим.

Мы ошеломлены, только что не крестимся, как деревенская бабка, увидевшая все это, но принимаем все это в душу, верим, должно быть именно потому, что нам не рассказано никаких подробностей об этих детях, только «кучка их выглядит так, будто кто-то отряс с дичка крупные яблоки, и они вывалялись в земле», а отпеваемый младенец «такой, как и все».

Вот это «такой, как и все», брошенное как бы вскользь, да еще окруженное комическими деталями поведения маленького Максима, «которого все гусары очень интересуют», и определяет уровень обобщения и, если хотите, меру условности того самого нового этапа реализма, ознаменованного в украинской прозе приходом Василя Стефаника. Все эти качества отличают уже «Синюю книжечку» (1899), а найденные им приемы композиции реализовались в мировой прозе, в сущности, только спустя десятилетия.

Открывающая бабелевскую «Конармию» новелла «Переход через Збруч» начинается памятной всем панорамой:

«Начдив шесть донес о том, что Новоград-Волынск взят сегодня на рассвете. Штаб выступил из Крапивно, и наш обоз шумливым арьергардом растянулся по шоссе, идущему от Бреста до Варшавы и построенному на мужичьих костях Николаем Первым.

Поля пурпурного мака цветут вокруг нас, полуденный ветер играет в желтеющей ржи, девственная гречиха встает на горизонте, как стена дальнего монастыря. Тихая Волынь изгибается, Волынь уходит от нас...» И дальше, и дальше, пока читателя не охватывает ощущение эпической необъятности происходящего, причастности всего мира к этому переходу Первой конной через маленькую пограничную речку. А затем горизонт начинает сужаться и на протяжении последующих полутора страниц стремительно сокращается до темного угла маленькой комнатки в отведенной герою квартире и лежащего в этом углу покойника, отца хозяйки, убитого накануне белополяками. И обратно пропорционально сужению эпического простора растет и достигает апогея трагизм ситуации: «И теперь я хочу знать,— сказала вдруг женщина с ужасной силой,— я хочу знать, где еще на всей земле вы найдете такого отца, как мой отец...»

«На всей земле»! Вот зачем нужна была панорама и историческая ретроспектива до Николая Первого включительно! Разве это не тот же метод, что в «Діточій пригоді»?

Лаконизм Стефаника давно стал притчей во языцех писателей, критиков, историков литературы. Но природу и характер этого лаконизма, его генезис, этот, как выразился И. Франко еще в 1904 году, «новый способ ви́дения мира» объясняли по-разному. Так, помянутый выше живописец Иван Труш, один из наиболее тонко и глубоко понявших Стефаника современников, ограничился тем, что характеризовал «способ высказывания» Стефаника как «простой, краткий и мощный» (68). «Впрочем, читатель, который любит интересную литературу и сильные впечатления, будет благодарен писателю за его лаконизм; утомившись от сильных переживаний, которыми новеллист ранит его сердце, читатель обрадуется, что быстро наступил конец чтению» (65). Франко относил лаконизм Стефаника на счет его безупречного художнического такта, безошибочного чувства меры. «Стефаник нигде не скажет лишнего слова»,— писал он (52). Денис Лукьянович считал, что «скрупулезнейшей концентрацией, с которой Стефаник соединяет экономию слова, недомолвки, привычку ретушировать определенные ситуации», он компенсирует «недостаточность в развитии действия» (87). Пожалуй, ближе всего к определению общего генезиса стефаниковского лаконизма подошел в 1946 году студент-выпускник Днепропетровского университета Олесь Гончар, который в своей дипломной работе «Новеллы Стефаника» так характеризовал направление, возникшее в украинской прозе на рубеже XIX и XX веков: «Новая школа, представленная в первую очередь Стефаником, опускала все несущественное, мало характерное, или такое, что могло быть «довоображено», «додумано» самим читателем. В круг света «магической лампы» попадал небольшой кусок действительности, но зато и освещался он с исключительной рельефностью. Отсюда и стремление к максимальной насыщенности произведения и каждой фразы в нем». Заслуживают внимания и несколько слов из анонимной, затерянной в одном из львовских издательских каталогов 10-х годов и стараниями Ф. Погребенника введенной в исследовательский обиход аннотации к двум книжкам Стефаника: «Образам своим он прежде всего не дает расплыться в риторике. Он борется и напрягает все силы, чтобы скрепить хаотическую массу, дать ей тело» (79).

Каждое из приведенных объяснений по-своему верно и по-своему неполно. И такт, и чувство меры, и возмещение

пропусков в развитии действия, и, в особенности, отсев всего, что можно «довообразить», вместе с организацией, сгущением «хаотической массы» жизненных явлений,— все это потребовало конденсации прозы. Прибавить к перечисленному можно, пожалуй, только одно — широчайшее использование многозначности слова, которая и позволяла, с одной стороны, обходиться меньшим количеством слов, освобождая от необходимости рассказывать подробно, а с другой — вмещать в скупые фразы такую лавину ассоциаций, подтекстов и эмоциональных импульсов, что у читателей по сию пору от иной стефаниковской фразы захватывает дыхание. Стоит только вспомнить начало новеллы «Повесился»: «Колія летіла у світи». Не говоря уже о гамме значений глагола *летіла*, ведь по-гуцульски *колія* отнюдь не только транспортный термин — обозначение железной дороги или поезда, но и вообще колея, дорога, путь, а *світи* рождают ассоциации с бесконечностью перспективы, необозримостью и необъятностью мира, а более всего, пожалуй, соответствуют русскому «куда глаза глядят», то есть парадоксально связаны скорее с ощущением не стремления, а ухода... Многозначность этих трех слов делает смысл речения поистине неисчерпаемым и в своем роде исчерпывает тему всей последующей новеллы, где говорится о том, как отец, покинув родные места, движется в огромный, неведомый и враждебный мир, приведший его сына к самоубийству...

Остается сказать еще об одном качестве прозы Стефаника — о ее музыкальности, не в переносном, а в прямом, буквальном смысле этого слова.

Иван Франко, необычайно прозорливый во всем, что касается новых тенденций в литературе, писал уже в 1901 году, что «новая беллетристика... стремится сколь возможно приблизиться к музыке» (52). Эти слова оказались пророческими по отношению к путям развития мировой прозы XX столетия. Но Франко относил их конкретно к группе украинских прозаиков, лидером которой представлялся ему Стефаник. В дальнейшем о стефаниковской прозе писали, что она «трогающая до глубины музыка», что «на ней лежит отпечаток величественной гармонии мужицких нервов», отмечали «бессознательную склонность» писателя к «ритмичности и музыкальности, как элементарным проявлениям душевных движений». Но только Дмитро Рудик в 1927 году заявил, что у Стефаника «в основе всего лежит

ритм речи», и попытался на двух примерах показать, что его новеллы написаны «полным равномерным размером» (201). Примеры Рудика, в особенности первый, где он разбирает начало «Озими», весьма убедительны, но, к сожалению, дальше исследование музыкальности стефаниковской прозы не пошло. А между тем без учета этого компонента ее, включающего не только размер и ритм, но и эвфонию, и лейтмотивность, невозможно вполне оценить арсенал выразительных средств Стефаника.

Все поименованные выше особенности структуры стефаниковской прозы ставят ее у истока широкого процесса, охватившего прозу всех ведущих литератур Европы и Америки и приведшего к утверждению нового этапа в движении реализма. На базе именно этих особенностей возникла проза, которую поначалу, без достаточных оснований, именовали «импрессионистической», а затем, в зависимости от той или иной доминанты, называли (да и сейчас называют) то «лирической», то «лейтмотивной», то «ассоциативной», то «прозой потока сознания». В каждом из этих направлений нашло свое развитие одно или несколько качеств, заложенных в новеллистике Стефаника,— новый тип композиции, смелый сплав единичного и общего, лаконизм и подтекст, ассоциативность речи и музыкальность прозаической ткани — словом, те качества, которые под пером самого Стефаника, слитые в неразрывный творческий комплекс могучей индивидуальностью мастера, способствовали созданию неповторимого литературного феномена, который мы зовем стефаниковской прозой. Конечно, лишь с п о с о б с т в о в а л и, ибо главное, что создало эту прозу,— это бремя судеб человеческих, которое нес на себе гений.

Разумеется, не следует приписывать все перечисленные новые особенности мировой прозы середины XX века влиянию творчества Стефаника. Перед нами естественные закономерности развития литературного процесса в нашем столетии, обусловленные значительно более общими и широкими факторами социального и культурного порядка и выявившиеся сразу во многих литературах независимо от их взаимосвязей, хотя и н е о д н о в р е м е н н о. И вот это последнее обстоятельство для нас в данном случае важнее всего.

Ибо теперь мы перейдем к переводу, к русскому переводу стефаниковской прозы. Книжки великого новеллиста в

момент своего появления были для всех, кто читал их в оригинале, столь покоряюще убедительны, что переводить их стали уже через год. Но, как говорилось выше, одно дело принять, пережить, а другое — передать. Восприятие далеко не всякий раз сопровождается анализом, но, чтобы передать, надо постичь структуру. К тому времени в России существовала уже традиция перевода украинской классики, прозы Квитки, Нечуя, Марка Вовчка, ярко национально окрашенной, полной этнографических подробностей, написанной народным говором, пересыпанной блестками великолепного украинского фольклора. Все это на русский язык принято было передавать в «гоголевской» манере, пересыпая речь украинизмами, лексическими, фразеологическими и всякими иными. В определенной мере это было оправдано — в сознании русского читателя Гоголь прочно утвердил стойкую модель «украинского колорита», и она не очень препятствовала русскому восприятию впоследствии даже таких своеобразных и могучих индивидуальностей, как Коцюбинский и Франко, только порою чуть опрощала в нашем сознании их психологизм и высокую интеллектуальность. Впрочем, в хороших переводах этот недостаток покрывался глубоким проникновением переводчиков в реалистическую основу оригинала. Поэтика критического реализма, близкая и авторам и переводчикам, позволяла последним достойно представлять русскому читателю украинскую классику. Вот почему имена Нечуя, Марка Вовчка, Квитки, Панаса Мирного, Коцюбинского, Франко быстро завоевали в России прочную популярность.

Другое дело Стефаник. Выше, когда речь шла о некоторых чертах того, что он внес в поэтику прозы, не было сказано об одном важнейшем негативном его качестве. Стефаник, этот певец крестьянства, да еще и писавший на диалекте одного из самых песенно-фольклорных уголков Украины — гуцульского Покутья,— совершенно и, смею утверждать, п р и н ц и п и а л ь н о не этнографичен! Это и понятно — неустанное стремление к наготе прозы, к ассоциативности, многозначности, обобщенности речевой и образной ткани невозможно реализовать средствами фольклора, по самой сути своей тяготеющего к локальной тропике, к местному колориту, к яркой, цветистой, орнаментальной образности.

Этот парадокс в творческом облике великого украинского новеллиста стал причиной другого, и — увы! — пе-

чального, парадокса в истории русского восприятия стефаниковских новелл: переводчики, по традиции обильно уснащавшие свой текст украинизмами (которые русской прозе придают оттенок диалектности), снабдили Стефаника — в переводе! — значительной долей того самого этнографизма, который противопоказан его образной системе, и в результате художественное воздействие его новеллистики на русского читателя было несколько снижено.

Однако это лишь одна грань проблемы. Не менее, если не более, важно то, что для русских переводчиков Стефаника, воспитанных в атмосфере классического реализма, оказались в значительной степени закрыты сами новаторские особенности его прозы, прежде всего ее ассоциативность, символизм, музыкальный строй. Стефаниковская проза переводилась на русский язык впервые в 900-х годах (Козиненко), затем, заново,— в 20-х (В. Дуткевич), наконец, в третий раз — в 40-х (Н. Ляшко, А. Деев, Г. Шипов и автор этих строк). И никто из переводчиков в те годы еще не постиг вполне ее структуру, поскольку ни у кого из них не сложился к тому времени опыт восприятия новой прозы. В начале века ее в России еще попросту не существовало, а затем, начиная с 30-х и вплоть до середины 50-х годов, в сознании русского читателя лишь постепенно зрело представление о новых чертах реализма XX столетия. Медленно укоренялись в нашем сознании произведения Хемингуэя и Фолкнера, Томаса и Генриха Маннов, Арагона и Сент-Экзюпери. Затем, уже в середине века, пришло второе рождение Бабеля и Платонова, а среди новых имен засверкали Белов и Айтматов, Битов и Распутин.

И тогда-то, с высоты этого опыта восприятия, стало понятно, почему Стефаник доныне, несмотря на множество русских изданий (шесть только за последние двадцать пять лет!), так и не стал у нас писателем для читателя, так и остался уделом литераторов и литературоведов,— он просто до сих пор не прочитан переводчиками во всей полноте. Те самые качества его прозы, о которых шла речь выше, видны нам только сегодня, когда мы подготовились к пониманию структуры ее, начитавшись произведений тех, кого покутский мастер опередил на годы и годы.

Я уже не говорю о том, что за эти десятилетия появился и опыт перевода новой прозы,— ведь книги перечисленных выше авторов стали достоянием русского читателя, и как

раз на этом оселке оттачивали свое мастерство лучшие представители завоевавшей ныне мировое признание советской школы художественного перевода.

Ну, и что же? Легче ли теперь перевести прозу Стефаника на русский язык?

Ох, нет! Чем глубже постигаешь ее структуру, тем более сложные задачи встают при попытке передать ее.

Как быть с помянутой выше многозначностью слова? Как возбудить у читателя русского текста всю гамму ассоциаций, порождаемую в сознании украинца тем самым «Колія летіла в світи»?

Как передать, даже ощутив ее, музыку трех начальных абзацев «Озими»? Ведь она не только в симметрии их ритма, но и в самой звукописи, которую предстоит воссоздать другими фонемами, на другом языке.

Как уловить, а затем и перенести в свой, русский текст стилистический контраст между предпоследней фразой «Порчи» и последней, чтобы это не резало глаз, как чеховское «Этот враг — ребенок», и все же было «выделено другим шрифтом»?

«Новость» начинается словами: «У селі сталася новина, що Гриць Летючий утопив у ріці свою дівчинку». «Сталася новина» — как передать внутреннюю конфликтность этого оборота, пропасть между чудовищностью случившегося и обыденностью лексики рассказчика?

Вот пять русских переводов начала этой фразы:

«В селе была новость...»

«В селе — новость...»

«По селу разнеслась весть...»

«В селе случилась беда...»

«В селе передавали новость...»

Пять решений. Первое выглядит беспомощно и неуклюже, третье и четвертое прямо противоположны авторскому замыслу: они подчеркивают значительность случившегося, тогда как автор намеренно снижает ее, и, пожалуй, лишь в двух — втором и пятом — есть попытка справиться со стилевой задачей, поставленной подлинником.

А как передать уникальную непосредственность интонаций множества стефаниковских зачинов:

«То як часом майстер напився в саму міру, ні замало ні забагато...» («Мастер»);

«У тій хатині, що лізе під горб, як перевалений хрущик, лежала баба» («Одна-одинешенька»);

«Як коли би голуб над його головою білі крила розхилив, як коли би з-поза білих крил сине небо прозирало...» («Портрет»).

И т. п. Такими вопросами можно заполнить не одну страницу.

На предыдущем этапе переводчики чаще всего и не ставили себе подобных задач. Ныне же уровень художественного перевода на русский язык необычайно высок, и обходить подобные рифы при воссоздании таких высоких образцов, как проза Стефаника, просто неловко.

Как все это разрешится — покажет будущее. Ясно только одно — русское открытие Стефаника еще впереди.

А. Клименко

(Ташкент)

ГАЗЕЛИ АЛИШЕРА НАВОИ В РУССКИХ ПОЭТИЧЕСКИХ ПЕРЕВОДАХ

Тридцать семь лет назад в Ленинграде, в холодном, сотрясаемом близкими бомбовыми ударами зале Государственного Эрмитажа, прозвучали на русском языке пламенные строки великого узбекского поэта Алишера Навои:

Искрой солнца озарила ты мой бедный кров, свеча,
Так гони же ясным светом тьму из всех углов, свеча!..

Читал эти строки Николай Федорович Лебедев, молодой ученый-востоковед и талантливый поэт, беззаветно преданный делу изучения классического наследия Навои, Махтумкули, туркменской народной лирики. Голос его прерывался: он был тяжело болен. Но он читал, открывая перед Россией страницу за страницей поэзию основоположника узбекской литературы. На втором заседании Николай Федорович при чтении своих переводов отрывков из поэмы Навои «Семь планет» лишился сознания от истощения и вскоре умер в бомбоубежище Эрмитажа... Гражданский и научный подвиг Н. Ф. Лебедева не был просто подвигом энтузиаста-одиночки. Это был подвиг Ленинграда, подвиг России.

В осажденном городе Великого Октября, городе Ленина, 10 и 12 октября 1941 года в Эрмитаже под руководством его директора академика Иосифа Абгаровича Орбели и в Институте востоковедения Академии наук СССР под руководством академика Василия Васильевича Струве были проведены две юбилейные конференции, посвященные 500-летию со дня рождения Алишера Навои. В работе конференций участвовали ведущие русские востоковеды:

Е. Э. Бертельс, И. Ю. Крачковский, А. Ю. Якубовский, Б. Б. Пиотровский, А. В. Болдырев и многие другие. Советское навоиведение было еще очень молодо. Первая строго научная биография Навои — «Мир-Али-Шир и политическая жизнь» — академика В. В. Бартольда была подготовлена к ленинградскому сборнику «Мир-Али-Шир» в 1927 году, одновременно с научным исследованием молодого востоковеда Е. Э. Бертельса «Неваи[1] и Аттар».

...Вслед за Лебедевым читал свои переводы газелей Навои прибывший на конференцию прямо с линии огня поэт Всеволод Рождественский. Он, как и Лебедев, усиленно работал над обширным сборником лирики Навои и отрывками из поэм Низами перед самой войной. Имена Н. Ф. Лебедева и В. А. Рождественского и стоят у истоков русских переводов лирики Навои, насчитывающих сейчас много имен русских поэтов-переводчиков.

Каждый большой переводчик владеет, по выражению В. Брюсова, своим «методом перевода», своими «профессиональными секретами». Различны «методы перевода» у Н. Ф. Лебедева и В. А. Рождественского. Николай Лебедев был неутомимым путешественником. В составе лингвистико-фольклорного отряда экспедиции Академии наук СССР он четырнадцать лет любовно собирал и записывал марыйские сказки, туркменские песни и легенды, песни иранских народностей Туркменистана в Байрам-Алийском, Мервском, Йолотинском районах Туркменистана и в Ашхабаде, ногайские песни в Красноводске, песни анатолийских турок в Байрам-Али. Совмещая педагогическую работу на восточном факультете Ленинградского государственного университета с научной и литературной, обладая, по отзывам Николая Тихонова и других поэтов, большим поэтическим талантом, Н. Ф. Лебедев начал переводить поэзию Махтумкули и Джами, чьи имена с особой любовью носил в своем сердце туркменский народ. Таким путем, через туркменскую классику и туркменский фольклор, молодой ученый пришел к лирической поэзии Алишера Навои.

В «Чар-диване», составляющем первый том последнего русского десятитомника Навои 1968 года и насчитывающем

---

[1] Так в те годы транскрибировалось имя поэта по-русски.

440 газелей, составителем и редактором тома, узбекским ученым-навоиведом Хамидом Сулейманом, 63 даны в переводе Николая Лебедева. Особенно плодотворно переводил Лебедев из III книги «Чар-дивана» — «Диковины среднего возраста» (39 газелей). Закончить задуманное ученый не смог, поэтому переводы пяти газелей завершены Львом Пеньковским.

Навои начал свое творчество с газели — и газель осталась спутницей всей его жизни.

Поэтом создано более 2600 газелей. Навои расширил тематический круг этого жанра, охватывая в своих газелях многие вопросы общественной жизни. Центральная тема газели — тема любви — в его трактовке стала философской категорией. Поэт изображает своего героя не только влюбленным, как делали его предшественники. Он — ринд (шут в высоком смысле этого слова), поэт, философ, учитель, воспитатель. Вместе с тем газель Навои совершенна по форме, состоит чаще всего из семи либо девяти бейтов (двустиший), часто с глубоким редифом и обязательным тахаллусом (псевдонимом поэта) в последнем бейте. Поэт неукоснительно соблюдает единый размер и монорифму. К этому стремятся и его переводчики, не превращая, однако, соблюдение формы в самоцель. Главное — сохранить красоту, глубину и силу содержания оригинала. С этой задачей смогли справиться только лучшие, к числу которых смело можно отнести первых переводчиков Навои — и Н. Ф. Лебедева, и В. А. Рождественского.

Из солидного «дивана» переводов Лебедева можно выделить, на наш взгляд, упоминавшуюся выше газель с редифом «шамъ» — свеча («Чун шабистон ичра қилди оразин жонона шамъ»), ставшую одной из любимых песен Востока. Она не только чрезвычайно мелодична, но и проникнута глубоким содержанием. Свеча — аллегорический образ восточной музы поэта-просветителя и философа-гуманиста.

Газель сюжетна, в ней изображен творческий процесс, решается тема поэта и поэзии.

Искрой солнца озарила ты мой бедный кров, свеча,
Так гони же ясным светом тьму из всех углов, свеча!
Оба мы с тобой безумны. Голова твоя в дыму...
В медь нога твоя обута,— крепче нет оков, свеча!

Ты, как я, по солнцу плачешь и во мраке до зари
К свету огненной дорожкой манишь мотыльков, свеча!
В темные часы дремоты сказкой старой душу мне
Утешаешь и пылаешь ярче всех костров, свеча!
Тихо слезы льешь в печали — и спадают вниз они,
У подножья нарастая грудой жемчугов, свеча!
Это пери засияла! Мотылька своей души
Навои в огонь кидает,— к смерти он готов, свеча!

Переводчик сумел донести до русского читателя, а через него и до сотен миллионов читателей разных стран и народов, знающих и любящих русский язык, не только всю глубину содержания этой газели Навои, но и красоту ее формы.

Перед первыми переводчиками узбекской поэзии стояла нелегкая задача — найти в русском стихосложении размер, более всего соответствующий ритмике и строфике оригинала.

И первые переводчики лирики Навои отдали — и, как показала жизнь, вполне справедливо! — предпочтение семистопному хорею. Правда, некоторые переводы выполнены ямбом и даже трехсложными размерами, но это исключения. Н. Ф. Лебедев и В. А. Рождественский учли также то обстоятельство, что основной особенностью тюркского стихосложения является принцип внутреннего ритмического членения стиха, учли все богатство художественных тропов и аллитераций. Николай Лебедев из многих сотен газелей «Чар-дивана» выбирал прежде всего «программные» произведения, наиболее глубокие по содержанию.

Он бережно сохранил и донес до нас их мелодичность, их особую песенную форму.

Словно соловей над розой, сотни песен пел хафиз,
Нет певцов ему подобных, всех затмить умел хафиз.
Он читал, и было в мире все смятением полно;
Повергая мир в смятенье, сам душой горел хафиз.
Твердым знанием корана наградил его аллах,
Много помнил изречений, был и мудр и смел хафиз.
Умерщвляет стих хафиза, но и жизнь дает душе,
Дух народа, словно гостя, звать на пир умел хафиз.
Если кто-нибудь мне скажет: «Он убийца!» — что мне в том,
Жизнь свою отдать не жалко, чтобы вечно пел хафиз.
Есть дыхание Мессии, песнь Давида у тебя,
Ты из тех, кто делит славу их бессмертных дел, хафиз!
Пусть хафизовых мелодий стал добычей Навои —
Стать добычею народа был и твой удел, хафиз!

Здесь широко ставится проблема поэта и поэзии, общественное, социальное содержание газели — поэт и народ, гражданское назначение поэзии. Навои решает эту проблему с передовых гуманистических и просветительских позиций. Невольно вспоминается некрасовский «Поэт и гражданин»:

Будь гражданин! служа искусству,
Для блага ближнего живи...—

хотя новая эпоха несколько видоизменила социальное звучание обоих произведений.

При всех неоспоримых достоинствах перевод газели с редифом «ҳофиз» — «Бу нағма эрдимў...» — более отвлечен, чем оригинал, где есть такие строки в заключительном бейте:

Магарки Ҳофизи Шероз сенки, бор соғар
Тутуб Навоийға қилдинг каромат, эй Ҳофиз...
(Разве только ты, Хафиз из Шираза,
И правильно предсказал (все это) Навои, эй,
певец...),—

рисующие конкретный образ Хафиза из Шираза — предшественника и учителя поэта в области лирических форм, в частности формы газели.

Навои сам считал Хафиза, Хосрова Дехлеви и Джами своими ближайшими предшественниками в области поэтического мастерства, справедливо находя народные истоки в лучшем из созданного ими. Поэтому упоминание о Хафизе в этой газели очень важно. Хафиз из Шираза и есть высокий пример певца (хафиза), живое средоточие всех качеств, о которых сказано в газели.

Так на примере одного из лучших переводов видно, сколь велика роль одного только слова, которое кажется порой второстепенным, но способно дать новый толчок мысли, определить настроение всей вещи, вызвать столь необходимый эмоциональный подъем.

Н. Ф. Лебедев одним из первых обратился к сатирической газели Навои, «чрезвычайно остро реагировавшего на все социальные язвы своего времени» [1]. По словам Айбека, Алишер Навои — первый в узбекской литературе мастер сатиры.

---

[1] Е. Э. Бертельс. Низами и Физули. М., 1968, с. 214.

Трудно переоценить значение создания Навои полноценных сатирических стихов в жанре, заведомо отведенном только любовной лирике.

Первые сатирические газели Навои начал писать, будучи уже зрелым поэтом, в середине 70-х годов XV века, и создал целый сатирический цикл с галереей отрицательных типов. Поэт выступает в своей сатире с прямым обличением зла. Это особенно наглядно в сатирических газелях с редифом «шейх». Тема разоблачения лицемерных шейхов стала одной из актуальных в творчестве Навои и других прогрессивных поэтов эпохи так называемого восточного Ренессанса по той причине, что «деятельность реакционного духовенства в Герате, и особенно в Самарканде, приобрела характер социального бедствия» [1]. Острая критика реакционного духовенства, реалистические описания грубых деяний «святош» — все это имело исключительно важное значение, потому что объективно задевало самые устои религии.

Для сатирических газелей характерны черты реализма в изображении персонажей, деталей быта, сюжетных коллизий. Естественно, мимо всего этого не мог пройти и Н. Ф. Лебедев.

Мечется в кругу дервишей, воет в исступленье шейх.
Звонкую монету веры грабит на раденье шейх.
Птиц приманивают зерна, ловят сети, а людей
С четками подстерегает на ковре моленья шейх.
Простодушный! То не чудо, а мечта твоя была,—
Знай, подстроил хитроумно все твои виденья шейх.
За красавицами мчится... Бьет в ладоши... Проложил
Путь широкий для безумья, лжи и преступленья шейх.
Выйдя с полною утробой, дураков к постам зовет,
Насыщает легковерных сладостью смиренья шейх.
Он — невежда, и не диво, что нашел учеников
Самого себя темнее полный самомненья шейх.
Я — кабатчику — помощник, польза людям от меня,
В ханаке же от народа ждешь ты приношенья, шейх.
Слух мой мирно отдыхает в кабачке. Эй, замолчи!
Или ты не накричался утром в час раденья, шейх?
Навои! Ты видишь? — Продал за вино великий сан
Со священным облаченьем ради опьяненья шейх.

Переводчик использовал стремительный хорей, который как нельзя лучше подошел к содержанию сатиры. В переводе, как и в оригинале, отсутствуют абстрактные, хитро-

[1] Е. Э. Бертельс. Низами и Физули, с. 214.

умные комбинации. Здесь каждое слово вонзается, как стрела, прямо в мишень. Чтобы придать своему переводу больше разговорности, реалистически его «приземлить», Н. Ф. Лебедев использовал переносы во втором, четвертом и девятом двустишии:

Птиц приманивают зерна, ловят сети... *А людей*
С четками подстерегает на ковре моленья шейх.
...За красавицами мчится... Бьет в ладоши... *Проложил*
Путь широкий для безумья, лжи и преступленья шейх.
...Навои! Ты видишь? — Продал за вино *великий сан*
Со священным облаченьем ради опьяненья шейх.

Этот прием характерен для сатир Навои.

Правда, в оригинале поэт спасается от исступленных воплей радения не в кабачке, а в христианском монастыре, предпочитая, по понятиям ислама, крайнее неверие, ибо шейх ищет «благодати» лишь в виде наживы от легковерных.

Ср.:

Дайр пирининг муриди менки, файзи ом эрур,
Ҳонақаҳда файзи ом элдин таманно қилди шайх.
Дайр аро тинди қулоғим, роҳибо, зикринг бахайр,
Ким саҳар зикр айтурида кўп алоло қилди шайх.

(Я — мюрид монастырского старца, от которого всем благодать,
а в ханаке благодати от людей ищет шейх.
В монастыре отдохнуло мое ухо, о отшельник,— благостно вспомнить тебя! —
ибо поутру, творя зикр, много визжал шейх.)

И все же в целом Н. Ф. Лебедев сумел выразительно передать на неродственном языке сарказм, иронию, сатирическую мысль поэта.

Большой силы достигает мастерство Навои в газелях последнего периода жизни, периода горьких разочарований и мучительных размышлений над тщетностью благих усилий в мире зла и лицемерия (диван «Фавоидул кибар» — «Польза, приносимая старостью».)

Основная черта характера Навои — его исключительное человеколюбие и гуманность — находит здесь свое выражение в изумительной конкретности, осязательности поэтического образа. Эпитеты, метафоры Навои гениально ясны, благородно правдивы. Вот перевод одной из газелей этого цикла, выполненный Всеволодом Рождественским:

Уже белеет голова, да и зубов уж многих нет.
Пора собраться в дальний путь, кончай свои дела, поэт.
Давно ли молодость цвела, а смотришь — старость тут как тут.
Как ни хитри — один конец в долине горьких зол и бед.
Кто, сорок лет давно пройдя, переступил за пятьдесят,
Тот знает, что добра не жди, когда уже ты стар и сед.
Твой посох — тетива, твой стан согбен, как лук, что скоро сам
Стрелой из мира улетишь — других не надобно примет.
Когда со всех шести сторон ожесточилось семь небес,
Что пользы — шестьдесят тебе иль семьдесят минуло лет.
Известно: молодость — весна, а зрелость — осень. Если так,
То старость сравнивать с зимой поэтам я даю совет.
Увы! Ни осень, ни весна мне счастья больше не сулят.
Пришла моя зима — и в снег, как в саван, я уже одет.
Непоправимо устает от долгой жизни человек!
Сосед сказал: «Сто лет живи!» — тебя он проклял, твой сосед.
Свой путь все люди на земле к забвенью держат, Навои!
Когда стремишься к цели ты, иди и сам за ними вслед.

Ритмику пятнадцатисложника оригинала Всеволод Рождественский передает в переводе лирическим, задумчивым восьмистопным ямбом. Перевод отражает и глубину философских раздумий поэта о прожитом, и глубокую боль подлинной человечности в феодальном мире лжи и лицемерия. Ямб — классический размер русской силлаботоники — присущ оригинальной поэзии Всеволода Рождественского, воспитанного на лучших традициях русской классической поэзии, прошедшего поэтическую школу Блока и Есенина.

Не один год своей переводческой деятельности связал Вс. Рождественский с именем Навои. В его переводах, исполненных в содружестве с учеными-тюркологами Ленинграда и Ташкента, используются различные, зачастую тонизированные, размеры русского стиха, включая и трехстопные. Песенная мелодичность переводов Вс. Рождественского, как и переводов Ник. Лебедева, тонко передает очарование грациозных газелей Навои.

Кипарис мой,— ты сказала,— жди меня! — и не пришла.
Я не спал всю ночь, дождался света дня,— ты не пришла.
Поминутно выходил я на дорогу ждать тебя,
Поминутно умирал я, жизнь кляня,— ты не пришла.
Думал я, что опасалась ты соперницы-луны,
Но и в полной тьме забыла ты меня и не пришла.
Я в разлуке с милой пери, как помешанный, рыдал.
Кто смеялся молчаливо, кто — дразня: «Вот, не пришла!»
Издевались: «Что так щедро воду ты струишь из глаз?»
В эту ночь я кровью плакал, ту виня, что не пришла.

Друга нет. Но прах дороги под ногою у тебя —
След красавицы, что клятвы не храня, к нам не пришла.
Навои, хмельною чашей сердца дом развесели:
Где вино — там скорбь не гостья, не родня,— чтоб не пришла.

К переводу этой газели, популярной в среде узбекских бахши и народных певцов Туркмении, Таджикистана и Азербайджана, обращались и другие русские поэты-переводчики. Среди этих переводов были и талантливые, выполненные с большим чувством меры и такта.

Кипарис розоволикий, ты сказала — ты придешь!
Ночь провел я в муке дикой, сердце ждало — ты придешь.
Выходил ежеминутно, тела сдерживая дрожь,
И душа к устам невольно подступала: ты придешь!
Лик луны зажегся в небе, схож с тобою красотой,
Мне до лунного сиянья дела мало. Ты придешь!
Плакал я, дивя прохожих, на безумца был похож.
Веря и не веря пери, ждал устало — ты придешь?
Эти слезы ты не вздумай в шутку сравнивать с водой,—
Эти слезы были схожи с кровью алой... Ты придешь?
Выходил тебе навстречу, преданный тебе одной.
Ждал тебя, покуда сердце подсказало: не придешь.
Навои, вином утешься, о неверной думать брось,
И печали скажет властно звон бокала: не придешь!

(Перевод П. Железнова)

Дело читательского вкуса — отдавать предпочтение одному из приведенных переводов. На наш взгляд, оба переводчика удачно использовали средства русской образной аллитерации сонорных, шипящих и свистящих согласных, сохранили даже выражение «кровью плакать» («Ким бӯри қон эрди келган бу кеча сув келмади» — бейт пятый), почерпнутое Навои из фольклора, чутко передали здоровый и тонкий юмор Навои.

Талантливо выполнены переводы Николая Ушакова, Сергея Иванова, Николая Панова. Такова, например, газель «Қилди душман жабр...» («Враг пожалеет иногда...») в переводе Ник. Панова.

Враг пожалеет иногда, но не разделит горе друг.
Едва надвинется беда — тебя покинет вскоре друг.
О сердце! Дружбы не ищи. С врагами сладить я могу,
Но лишь страдание несет на жизненном просторе друг.
Когда мне душу ранил враг, случалось, я его прощал.
И я прощал, когда терзал кинжальной болью в ссоре друг.
Когда ночами я не спал, будил мой стон, подчас, врага,
Но в безмятежном, сладком сне встречал со мною зори друг.
Когда я, мучась, умирал,— казался дружелюбным враг.

А друг? Враждебности не скрыл в своем холодном взоре друг.
Пускай хулят меня враги — от них иного я не жду.
Но тот, кому я отдал жизнь,— он тоже в этом хоре — друг.
Коварен рок: ты счастлив был, но вот уже идешь ко дну.
К тебе на помощь не плывет в житейском бурном море друг.
Эй, виночерпий! Другом будь — налей вина! Врагов не счесть.
Но есть у всех такой, как ты, в кабацком разговоре друг.
Уже завыли псы кругом, как будто умер Навои,
Друзей-приятелей моих я вижу в этой своре, друг.

Газель построена методом антитезы: враг — друг. Николаю Панову удалось в живом, стремительном ритме легко и впечатляюще передать в своем переводе чувство разочарования и гнева, вызванное лживостью и двуличием мнимых друзей-придворных: беков, визирей, эмиров,— окружавших поэта подобно стае голодных псов. Передана в переводе сложная антитеза, сохранен редиф, несущий в русских переводах всегда более значительную нагрузку, чем в оригинале.

Последний бейт газели, представляющий как бы социальный центр произведения, переведен весьма удачно:

Итларинг ғавғо қилур гўё Навоий ўлдиким,
Боши узра жамъ ўлуб афғон қилурлар ёр-дўст.

Уже завыли псы кругом, как будто умер Навои,
Друзей-приятелей моих я вижу в этой своре, друг.

Наиболее плодотворна и значима в наши дни работа Сергея Иванова. Впервые ленинградский востоковед и поэт-переводчик, глубоко изучивший многие восточные языки, историю и культуру эпохи средневековья, работающий в постоянном контакте с узбекскими поэтами и учеными, перевел кыта и туюги [1] из «Чар-дивана», требующие от переводчика незаурядного мастерства и глубокого знания языка оригинала. Читая его переводы газелей, рубаи, кыта, туюгов Навои, невольно задаешь себе — увы! — не новый и не оригинальный вопрос: зачем, как это часто практикуют издательства, включать в книгу переводов одного поэта работы нескольких переводчиков? Неужели о д и н переводчик не смог бы перевести поэзию

[1] Виды тюркской строфы в 6—8 (кыта), 4 строки (туюг).

Навои так, как Курочкин — песни Беранже, Маршак — сонеты Шекспира?

Из пяти сатирических газелей Навои три перевел Сергей Иванов. Талантлив перевод сатирической газели «Мени ишкдин...» со знаменитым «оценочным» редифом — «сода шайх» — «лода шайх» — «афтода шайх» — «мода шайх» (неуч-шейх — дурак-шейх — падший шейх — самка-шейх), где ирония и сарказм поэта достигают испепеляющего накала.

Он любить мне запрещает, простодушный, кроткий шейх.
Э, какой там кроткий! — Дурень! Мерзкий пес в чесотке шейх!
Что в вине твоем соринки, если даже коврик свой
После омовенья стелет в луже посередке шейх!
Яркий свет ума и веры разве может излучать
В заблуждениях погрязший разум твой короткий, шейх?
В море лжи и лицемерья, духом алчности гоним,
Посохом-веслом махая, плавает, как в лодке, шейх.
Сеть обмана расстилает для доверчивых людей,
Сделав зернами приманки погремушки-четки шейх.
В ярости он — хищник дикий, похотью — как грубый скот,
Хоть и кажется двуногим по прямой походке шейх!
На людей похожим станет разве только в кабачке,
Коль вином из чаши бренной пополощет в глотке шейх!
Если средь твоих собратьев я бы честного нашел,
Стал ему б рабом навеки, радуясь находке, шейх!
Ты себя считаешь мужем, а наряд твой так цветист,
Что под стать лишь пестрой птице или глупой тетке, шейх.
Простодушна юность в дружбе, к ней стремится Навои,
Не беда, что дружбу тоже запрещает кроткий шейх.

Кажущаяся простота перевода — та самая «латинская ясность и простота» Пушкина, о которой писал Всеволод Рождественский,— достигается огромным многолетним трудом и незаурядным поэтическим талантом. Некоторые возражения вызывает разве что перевод седьмого бейта, где у Навои сказано:

Қирар одами сониға қилса нўш,
Фано дайрида бир қадаҳ бода шайх,—

т. е. говорится не о простом «вине из чаши бренной», но о вине из «кабака небытия», иначе говоря: станет шейх похожим на нормального человека только в гробу.

К сожалению, отдельные газели Навои, особенно во втором томе 10-томного издания 1968 года, переведены так называемым «лингвистическим методом» и представляют

больше перевод слов, чем художественного произведения. Даже лучшие переводчики поэзии Навои иногда прибегают к такому «методу». Что же говорить о ремесленничестве в переводе, вызванном или торопливостью, или просто отсутствием поэтического таланта? Какое чувство вынесет читатель, например, из таких строчек перевода:

Два собеседника в саду и третий — кубок винный —
Пусть веселятся, я уйду *с печалью соловьиной*.

(Курсив наш.— *А. К.*)

В шатре небес, придя на пир, *луна прильнула к солнцу* (?),
А я исчез, я канул в мир песчинкою пустынной.
Теперь вино две розы пьют из чашечки нарцисса,
Недаром соловьи поют над голубой долиной (?!)...

(Перевод В. Тихомирова)

Разве это Навои? Разве можно при помощи пустых, банальных штампов передать хотя бы одно слово поэта! Конечно, в чудесной миниатюре «Икки хамдамким эрур...», гармоничной по форме и содержанию, нет и в помине «соловьиной печали», «прильнувшей к солнцу луны». А третий бейт и вообще не понят. В оригинале:

...Гул билан насринки, чеккай бода наргис жамидин,
Зулм эрур воқеъки, булбул булмагай маҳрамлари.

Подстр.: Роза с желтофиолью пьют вино из чашечки нарцисса, [так что] даже соловей не родственник им (т. е. так что не слышат даже пения соловья).

В переводе же совсем не то. Такой перевод может заставить читателя плакать, когда нужно смеяться, и наоборот. А лучше всего — так не переводить.

Друг и наставник Алишера Навои великий поэт Абдуррахман Джами писал: «Так живи, что, если жительство твое на Востоке, просили за тебя люди Запада у бога, а не так, что, если ты поселишься в Рее, из Рума слышатся голоса, тебя проклинающие» (подстрочный перевод Е. Э. Бертельса). Ту же мысль высказал современный таджикский поэт Мирзо Турсун-заде: «Восток не жил вне Запада, и Запад не жил вне связей с Востоком, тот Запад, который представлен именами Гёте, Пушкина, Толстого, Роллана» («Литературная газета», 15 марта 1967 г.).

Русские поэты перевели «Хамсу», «Чар-диван» Навои, перевели многих классиков других литератур Востока. Лев Пеньковский, Семен Липкин, Владимир Державин, Николай Лебедев — мало ли есть славных имен настоящих подвижников высокого искусства поэтического перевода! Но вот в теории и критике перевода они окружены единодушным молчанием. Пришла пора настоящего, пристального изучения коренных проблем русских переводов литератур Востока! Ведь даже лучшие переводы из наследия Навои нельзя признать окончательными. Поэзия Навои и других классиков Востока ждет новых переводов, не только приумноженных количественно, но и углубленных качественно. Недалеко то время, когда появятся новые имена переводчиков поэтического наследия великого Алишера Навои.

С. Сухарев (Мурышкин)

(Ленинград)

ДВА «ТИГРА»

(О переводческом стиле и личности переводчика)

Каков человек, так он и видит.

Блейк

Кому не известна ставшая крылатой формула Бюффона «Стиль — это человек»? Действительно, часто бывает так, что для нас не составляет особого труда по какой-либо наугад взятой из книги фразе, по одной-единственной строчке безошибочно назвать имя автора — Пушкина или Блока, Достоевского или Бунина: настолько явственно различим в них знакомый голос, который не спутаешь ни с каким другим, словно голос близкого человека.

Однако Бюффон в своем стремлении противопоставить стиль как уникальное качество индивидуума и идеи как общее, независимое от способа выражения достояние явно недооценивал «властительные связи», существующие между содержанием и формой высказанного. «Как» неминуемо влечет за собой «что». Это хорошо понимал Уитмен, когда утверждал: «...в твоих писаниях не может быть ни единой черты, которой не было бы в тебе самом» [1]. Во всей истории литературы нет мастера, который ценился бы потомками только за блистательность и оригинальность внешней отделки: творения самых эффектных стилистов блекли и тонули в Лете, если созданные ими образцы не могли открыть будущим поколениям ничего нового и дорогого. Кто бы решился теперь назвать «поэтом мысли» Бенедиктова,

[1] К. Чуковский. Мой Уитмен. М., «Прогресс», 1966, с. 40.

писавшего, как считалось некогда (правда, не всеми), «лучше» Пушкина? И наоборот: нередко происходило второе рождение забытых или отступивших в тень произведений, обладавших внутренним совершенством, которое оказывалось важным и неисчерпаемым открытием для иной эпохи. Вспомним хотя бы бурный ренессанс шекспировского наследия, связанный с приходом романтиков...

Все эти положения давно стали трюизмами. Даже крайности структурного анализа не в состоянии полностью устранить из художественного текста человеческое присутствие. Но вопрос о личностности искусства выглядит гораздо сложнее и неоднозначнее, когда речь заходит о произведениях, переведенных с одного языка на другой. Нет сомнения, что данное Бюффоном определение неизбежно распространяется и на область художественного — в особенности поэтического — перевода. Противоречие здесь заключается в том, что в акте общения читателя с иностранным автором между ними возникает фигура обязательного посредника — переводчика, который даже при всем своем принципиальном старании неспособен превратиться, как писал Гоголь, «в такое прозрачное стекло, что кажется, как бы нет стекла» [1], поскольку, существуя реально, сам обладает индивидуальностью, разительность которой прямо соответствует его собственному таланту. Любой — даже самый точный и по видимости объективный — перевод неизбежно несет на себе отпечаток своеобычности стиля, которой всякий большой переводчик не может не обладать.

Ясно, что «...основной вопрос: в какой степени донесен подлинник? — зависит еще и от взглядов самого переводчика, его наибольшего интереса к определенным сторонам оригинала, его переводческих традиций» [2]. Добавим, что и успех перевода, его актуальность, долговечность и значимость главным образом определяются именно этими же условиями.

Прославленное стихотворение Вильяма Блейка «Тигр» существует на русском языке в двух переводах. Первый (1900) принадлежит перу Константина Бальмонта — круп-

---

[1] «Русские писатели о переводе». Л., «Советский писатель», 1960, с. 191.

[2] М. Новикова. Китс — Маршак — Пастернак (Заметки об индивидуальном переводческом стиле). «Мастерство перевода». Сборник восьмой. М., «Советский писатель», 1971, с. 28.

ного поэта-символиста, в начале века снискавшего себе громкое имя маститого и плодовитого переводчика. В обращении с переводимыми им поэтами Бальмонт нередко бывал своеволен до крайности. О «целом комплексе отсебятин» [1] в бальмонтовских переводах многократно и убедительно писал К. И. Чуковский. Присущий им резкий субъективизм позволил впоследствии Николаю Заболоцкому именно Бальмонта привести в качестве примера переводчика, который в переводах «интересуется не переводимыми поэтами, а своей собственной особой» [2].

Однако справедливости ради не следует забывать и о его победах, до сих пор сохраняющих определенную ценность: например, переводы стихотворений Эдгара По, «Доктора Фаустуса» К. Марло и др. Так и бальмонтовский «Тигр», при очевидной своей временно́й и эстетической отдаленности, не может быть отнесен к разряду переводов, дискредитирующих оригиналы: Бальмонт как поэт был кем угодно, но только не бездарным ремесленником, и оставался поэтом в своих стихах, нигде и никак не похожих на жалкие потуги безответственного дилетанта. Это заставляет, отказавшись от огульного осуждения, внимательно присмотреться и к его переводам. «Так или иначе, при всех обстоятельствах, за Бальмонтом-переводчиком остается неоспоримая и крупная культурно-просветительная заслуга...» [3] С этим мнением трудно не согласиться.

В сознании русских читателей прочное и долговечное место занял перевод «Тигра», выполненный С. Я. Маршаком в 1915 году — в самом начале его полувекового творческого пути — вслед за К. Бальмонтом. Начав стихами великого английского поэта свою переводческую деятельность, Маршак не прекращал работу над ними до последних дней жизни. Блейк Маршака и поныне остается событием.

Маршак равно далек как от слепого копирования, так и от стремления навязывать читателям «свою собственную особу». «Настоящий художественный перевод» он срав-

---

[1] К. Чуковский. Собрание сочинений в 6 томах, т. 3. М., «Художественная литература», 1966, с. 264.

[2] Н. Заболоцкий. Заметки переводчика. Избранные произведения в двух томах, т. 2. М., «Художественная литература», 1972, с. 284—285.

[3] Вл. Орлов. Бальмонт. Жизнь и поэзия. В кн.: К. Д. Бальмонт. Стихотворения. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., «Советский писатель», 1969, с. 71.

нивает «не с фотографией, а с портретом, сделанным рукой художника» [1]. Целостное восприятие оригинала и последовательное воспроизведение его индивидуальных примет, пропущенное через осветляющую линзу классической традиции,— вот главная черта метода Маршака, давшая столь долгую жизнь лучшим его переводам, многие из которых стихийно канонизированы в качестве полноправных представителей иноязычных подлинников уже не одним поколением русских читателей. Однако понимание обусловленности истинных удач мастеров прошлого не стоит на месте, а неуклонно обогащается и углубляется. Поэтому следует не только удивляться свежести и жизненности сделанного Маршаком, но и трезво, с максимальной бережностью анализа доискиваться истоков его успеха среди самого широкого круга читающих, а порой и соотносить их с потерями, которые при этом несет оригинал.

В чем же заключается секрет единодушно признанного преимущества перевода Маршака над переводом Бальмонта, почему «Тигр» Маршака оказался более созвучным «веку нынешнему», чем бальмонтовский? Нельзя ли попытаться найти ключ к стилистической системе каждого из этих переводов, во многом — если не во всем — противоположных друг другу, который помог бы объяснить закономерность столь серьезных различий в трактовке одного и того же поэтического явления?

Если «перевод относится к подлиннику так же, как подлинник — к действительности» [2], то переводчик вправе и обязан организовать действительность подлинника (конечно, никоим образом не впадая в произвол) по своим канонам, так, как ему «диктует вдохновенье». Параллельное изучение переводческих вариантов еще раз демонстрирует теснейшую, неустранимую зависимость между текстом и его автором, через перевод выражающим — с неодинаковой полнотой, правда,— себя и свое время.

Поэт Константин Ваншенкин, предлагая подробно сравнивать «Тигра» Маршака с «Тигром» Бальмонта, писал недавно: «Маршак не зря вступал в спор. Не случайно

---

[1] С. Я. Маршак. Портрет или копия? Собрание сочинений в восьми томах, т. 7. М., «Художественная литература», 1971, с. 208. Далее указываем только том и страницу.

[2] А. Курелла. Выступление на Всесоюзном симпозиуме в Москве 25 февраля — 2 марта 1966 г. Сб. «Актуальные проблемы теории художественного перевода», т. 1. М., 1967, с. 130.

Самуил Яковлевич особо гордился этим переводом» [1]. И все же мало сказать, что у Маршака получилось лучше, чем у Бальмонта. Стоит показать, почему у него получилось совсем по-другому. И подумать — окончательно ли это его решение.

Судьба «Тигра» составляет счастливое исключение из общей трагической судьбы произведений Блейка, которые были обречены на затяжное непонимание: по свидетельству английского исследователя, «Тигр» стал широко популярен еще среди современников Блейка в самом конце XVIII века[2].

Это стихотворение, являясь центральным в «Песнях Опыта», соотносится по контрасту со стихотворением «Агнец» из «Песен Невинности», где ягненок воплощает в себе душевную кротость, мягкость и чистоту. Тигр же — «олицетворение зла, страшного и одновременно прекрасного в своей силе» [3].

THE TYGER

Tyger! Tyger! burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?

In what distant deeps or skies
Burnt the fire of thine eyes?
On what wings dare he aspire?
What the hand dare seize the fire?

And what shoulder, and what art
Could twist the sinews of thy heart?
And when thy heart began to beat,
What dread hand? and what dread feet?

What the hammer? what the chain?
In what furnace was thy brain?
What the anvil? what dread grasp
Dare its deadly terrors clasp?

---

[1] К. Ваншенкин. Наброски к роману. «Вопросы литературы», 1971, № 8, с. 133.

[2] См.: D. W. Harding. William Blake. In: «From Blake to Byron» (Volume 5 of the Pelican Guide to English Literature). London, Penguin Books, 1969, p. 67.

[3] В. М. Жирмунский. Вильям Блейк. В кн.: Вильям Блейк. Избранное в переводах С. Я. Маршака. М., «Художественная литература», 1965, с. 22.

When the stars threw down their spears,
And water'd heaven with their tears,
Did he smile his work to see?
Did he who made the Lamb make thee?

Tyger! Tyger! burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Dare frame thy fearful symmetry?

Перевод К. Бальмонта:

ТИГР

Тигр, тигр, жгучий страх,
Ты горишь в ночных лесах.
Чей бессмертный взор, любя,
Создал страшного тебя?

В небесах иль средь зыбей
Вспыхнул блеск твоих очей?
Как дерзал он так парить?
Кто посмел огонь схватить?

Кто скрутил и для чего
Нервы сердца твоего?
Чьею страшною рукой
Ты был выкован — такой?

Чей был молот, цепи чьи,
Чтоб скрепить мечты твои?
Кто взметнул твой быстрый взмах,
Ухватил смертельный страх?

В тот великий час, когда
Воззвала к звезде звезда,
В час, как небо все зажглось
Влажным блеском звездных слез,—

Он, создание любя,
Улыбнулся ль на тебя?
Тот же ль он тебя создал,
Кто рожденье агнцу дал?

Перевод С. Маршака:

ТИГР

Тигр, о тигр, светло горящий
В глубине полночной чащи,
Кем задуман огневой
Соразмерный образ твой?

В небесах или глубинах
Тлел огонь очей звериных?
Где таился он века?
Чья нашла его рука?

Что за мастер, полный силы,
Свил твои тугие жилы
И почувствовал меж рук
Сердца первый тяжкий стук?

Что за горн пред ним пылал?
Что за млат тебя ковал?
Кто впервые сжал клещами
Гневный мозг, метавший пламя?

А когда весь купол звездный
Оросился влагой слезной,—
Улыбнулся ль, наконец,
Делу рук своих творец?

Неужели та же сила,
Та же мощная ладонь
И ягненка сотворила
И тебя, ночной огонь?

Тигр, о тигр, светло горящий
В глубине полночной чащи!
Чьей бессмертною рукой
Создан грозный образ твой?

Необычна уже сама структура стихотворения: 24 строки содержат 15(!) импульсивно следующих друг за другом вопросов — отнюдь не размеренно-риторических, согласующихся с классицистской традицией, а знаменующих новые веяния в поэзии, которой становились доступны самые обнаженные способы выражения непосредственного чувства.

Есть немало стихотворений, целиком построенных на вопросительной интонации: в элегической тональности написаны, например, «Цветок засохший, безуханный» Пушкина и «Ветка Палестины» Лермонтова... Здесь же напряженные поиски ответа вызваны потрясением, испытанным при виде раскрывшейся внезапно неизведанно грозной мощи жизненного процесса. Упорное стремление разгадать источник и тайну гибельного начала — это и стремление проникнуть познанием в самую сердцевину мироздания, внутри которого соседствуют столь резкие антагонизмы. Неужели нелегкий итог титанического труда, облеченный в столь стройную и совершенную форму, внесет в мир

смерть и безжалостное разрушение? Ласкающая гармония незамутненного бытия прорывается хаосом, и опыт, еще недавно мирно скованный узкими мерками привычных ограничений, оказывается не в состоянии сразу обнять повелительное единство противоречий, к тому же настойчиво подчеркнутое парадоксом: темная, смутная, неизвестная, враждебная сила выступает у Блейка в поистине завораживающем образе огненного тигра, озаряющего мрак ночи.

Само сочетание слов «burning bright in the forests of the night» поражает концентрированной экспрессивностью. Вторая строфа как будто бы разъясняет, что горит не сам тигр, а просто в темноте светятся его глаза, но Блейк не признает поверхностной одномерности значения: ведь в английском языке глагол «to burn» прочно ассоциируется с жаром нетерпения, пыланием страсти, гневной раскаленностью, пламенем ярости и т. п. Так в расхожем словосочетании «яркий образ» потускневший от бесцеремонно-частого употребления эпитет в применении к «тигру» вспыхивает в своей первозданной свежести.

Любопытен своеобразный «производственный уклон» в описании «творческого процесса»: упоминание Блейком молота, горна и наковальни, как хорошо знакомых ему предметов, словно бы дает ощутить промышленный, фабричный фон Лондона на заре индустриализации.

За «Тигром» тянется нескончаемый шлейф истолкований самого различного свойства: скажем, новейшие истолкователи стихотворения всерьез понимают под тигром не что иное, как атомную энергию — пророчески предсказанного Блейком джинна, выпущенного из бутылки успехами цивилизации... В самом деле, сгущенность блейковской мысли при необычайной образной смелости предвещает, а часто и превосходит позднейшие эксперименты. Это подчеркивал и Маршак, указывавший, что некоторые из стихов Блейка «кажутся более современными и по форме и по содержанию, чем многие стихи многих поэтов, появившихся на Западе после него» [1].

Каждый перевод уже есть истолкование. Даже помимо воли и желания самого переводчика неизбежно совершается отбор тех или иных черт оригинала, реконструируемого средствами другого языка по диктатам равноправной твор-

[1] См.: С. Я. Маршак, т. 3, с. 788.

ческой личности. Посмотрим, что именно показалось переводчикам «Тигра» современным и как они воплотили свое прочтение.

Мнение С. Я. Маршака о своем предшественнике никак не претендует на беспристрастность. Он пишет:

«Очень важно передать в переводе интонации и ритм подлинника. Иной переводчик — даже самый точный — может оболгать автора самим ритмом.

Вот пример. Талантливый поэт К. Д. Бальмонт перевел знаменитые стихи великого английского поэта второй половины XVIII и начала XIX века Вильяма Блейка. Стихи эти — о тигре — написаны четырехстопным хореем. Бальмонт сохранил в своем переводе этот размер, но у Блейка хорей звучит веско, величаво, даже грозно:

Tyger! Tyger! burning bright
In the forests of the night...

А у Бальмонта получилось:

Тигр, тигр, жгучий страх,
Ты горишь в ночных лесах...

Почти:

Чижик, чижик, где ты был?
На Фонтанке водку пил...

И читателю непонятно, почему же эти легковесные стишки так знамениты, считаются классическими.

Так был упрощен и ограблен в переводе не один великий поэт» [1].

Маршак знал, что сказать. Правда, «легковесные стишки» — это от запальчивости спора, но, в сущности, Маршак попал в самую точку своего расхождения с Бальмонтом. Именно первая строка камертоном определяет в данном случае звучание всего перевода. И не только звучание: уже одна эта строка дает право судить о характере подхода к замыслу Блейка, одна эта строка позволяет нащупать контуры мировоззрения каждого из переводчиков.

В самом деле, сравним:

Тигр, тигр, жгучий страх...

(Бальмонт)

---

[1] С. Я. Маршак. Поэзия перевода, т. 6, с. 374.

Тигр, о тигр, светло горящий...
(Маршак)

Какая все-таки огромная разница: сказать «тигр, тигр» или же «тигр, о тигр»... Проблема выбора отнюдь не сводится здесь к предпочтительной благозвучности второго варианта.

Элементарный повтор слова — едва ли не простейшее средство для достижения могучей языковой выразительности. Происхождение его по сути фольклорно и восходит к тем незапамятным временам, когда из бормочущего хаоса рождавшейся человеческой речи в минуты бедствий вырывались экстатические восклицания — зачаточные дефиниции явлений и предметов, вычленяемых прасознанием из окружающего мира: попытки заклинания, приручения словом таинственных и враждебных стихий. Следы их живут и поныне в детских обращениях к силам природы: «Дождик, дождик, перестань» или «Гори, гори ясно»... Естественность народного заговора хорошо различима и в пушкинском:

Ветер, ветер, ты могуч,
Ты гоняешь стаи туч...

Не отсюда ли берет свое начало и «тигр, тигр»? Это, прежде всего, неподдельный вскрик узнавания при неожиданном столкновении человека и зверя с глазу на глаз в глухом, полном опасностей, доисторическом лесу. Это — и сбивчивость молящего шепота, торопливого от затрудненности дыхания, перехваченного смятением в миг диковинной встречи.

«Тигр, о тигр» отдается совсем другим эхом. Традиционное для классической поэзии обращение тотчас прокладывает между говорящим и адресатом речи известную риторическую дистанцию, выдавая в ночном «собеседнике» тигра поэта, знакомого с условностями стихотворной формы. Плавное, торжественное, поистине одическое начало логически выливается у Маршака в настоящее славословие могущественной природы. Маршак как раз и ориентируется на то, чтобы «стихи о тигре» могли «считаться классическими».

В оригинале семантический повтор tyger, tyger настойчиво откликается и перекатывается фонетическим эхом — целой чередой прихотливых, по преимуществу парных, аллитераций: *bur*ning *br*ight, *fr*ame thy *f*ear*f*ul, *d*ist*ant* *d*eeps,

*w*hat *w*ings, *b*egan to *b*ea*t*, *dr*ea*d* g*r*asp *d*a*r*e its *d*ea*d*ly *t*e*rr*o*r*s, *t*he s*t*ars *th*rew down *th*eir spears, smile... to see... etc.

Не странно ли, что Бальмонт, усердный культиватор «изысканного стиха», зачастую самозабвенно отдававшийся утомительно монотонному перезвону созвучий, в изобилии рассыпанных по его стихам, на сей раз гораздо менее озабочен эвфонией, чем Маршак, постулировавший подчиненность звучания смыслу? Что за уродливые скопления неудобных для произношения сочетаний: «ти*гр*, *жг*учий страх», «вспыхну*л блеск тв*оих», «...*чь*и, *чтоб скр*е*п*ить...», «...ро*жд*енье *агнц*у...» Заметно, как вереницы шелестящих, свистящих, скрежещущих звуков («в небеса*х* иль *с*редь зыбей//*Вспых*нул *блеск* твоих о*ч*ей», «бы*стр*ый взма*х*... *с*ме*рт*ельный *страх*», «*в* ча*с*, как небо *вс*е *зажглось*//*В*ла*ж*ным *б*ле*с*ком *з*в*е*зд*н*ы*х* *с*ле*з*» и т. п.) нагнетают зловещую странность и тревожность происходящего.

У Маршака из согласных преобладают сонорные, и ничто не препятствует свободе размеренного дыхания. Упругость биения живого пульса передана, например, ненавязчивой, но на редкость убедительной перекличкой гласных:

Что́ за ма́стер, по́лный си́лы,
Сви́л твой туги́е жи́лы
И почу́вствовал меж ру́к
Се́рдца пе́рвый тя́жкий сту́к?

После долгого напряженного ожидания (шестикратное «и»!) словно бы раздаются и упорядочиваются равномерно-глухие удары сердца, вбирающего и выталкивающего кровь: тройное «у» сочетается с неизбежными паузами после двусложных слов («се́рдца...пе́рвый...тя́жкий... сту́к»). И дальше: хочется, набрав полную грудь воздуха, во весь голос распеть дифирамбные, победные, волевые, органом гудящие строки:

Неужели та же сила,
Та же мощная ладонь
И ягненка сотворила
И тебя, ночной огонь?

Вообще в переводе Маршака «о» («о тигр!») встречается 52 раза, причем в 20 случаях стоит под ударением (взять хотя бы заключительную строчку «С*о́*здан гр*о́*зный *о́*браз тв*о́*й»), тогда как у Бальмонта (по инерции от «страха»?) перевод инструментован на «а»: всего в переводе 29 «а»,

под ударением — 17. О разности междометий «а!» и «о!» говорить не приходится... Лишнее доказательство аксиомы о неотделимости звукописи от значения! Если для Маршака «всегда было важно — прежде всего — почувствовать музыкальный строй Бёрнса, Шекспира, Вордсворта, Китса, Блейка» [1], то, вероятно, именно потому, что еще важнее было для него передать их «стройность» и свое чуткое ощущение того, как они — эти поэты — «в музыку преобразили шум».

Эмоциональная взвинченность определила сумбурность бальмонтовского изложения (так, в строке «Как дерзал он так парить?» местоимение «он» вводится столь неожиданно, что невольно отсылается в сознании и к «блеску очей» и к «бессмертному взору», упомянутым выше) и проявляется не только в шероховатости звучания и несообразностях синтаксиса (в переводе множество нарочито неуклюжих оборотов: «Создал страшного тебя», «Ты был выкован — такой?», «Тот же ль он тебя создал,//Кто рожденье агнцу дал?» и т. п.). Задыхающейся отрывистости строк способствуют и сплошные мужские рифмы. Навязчиво повторение Бальмонтом однокоренных слов, как будто мысль постоянно запинается возле одних и тех же понятий: «создание», «создал», «страх», «страшный»... Лихорадочная растерянность более чем явственно ощущается до самой последней строки: слово «страх» пронизывает всю ткань стихотворения, повторяясь в различных модификациях четыре раза:

Тигр, тигр, жгучий *страх*...
...Создал *страшного* тебя...
...Чьею *страшною* рукой...
...Ухватил смертельный *страх*...

(Кстати, у Блейка идею «священного ужаса» значительно обогащают виртуозные синонимы: dread hand, dread feet, dread grasp, fearful symmetry, deadly terrors.)

Если для Бальмонта главное в тигре то, что он — «жгучий страх» (за этим определением «жгучий» обычно следует «стыд», или «нетерпение», или «желание» — здесь же поэт сталкивает понятия достаточно резко: словно неискушенный ребенок, протянув с любопытством руку, прикоснулся к пламени — «посмел огонь схватить» — и в испуге от-

---

[1] Письмо С. Я. Маршака К. И. Чуковскому от 12 октября 1963 г. Т. 8, с. 503.

прянул назад с обиженным криком), то Маршак прежде всего невозмутимо квалифицирует тигра издали (он ведь «в глубине полночной чащи»!) как «светло горящего»... «Светло горящий» выглядит гораздо умеренней, умиротворенней, даже идилличней по сравнению с burning bright (пылающий ярко). Никакого «страха» нет и в помине... (Интересно, что в начальной редакции 1915 года у Маршака попадались и «жуткая тьма» и «страшный образ».)

У Маршака ключевое слово — «рука», резко конкретизирующее рабочий процесс «ковки», «лепки» и пр.: такой документальной технологии нет у самого Блейка. Рука встречается также четыре раза, если не считать «мощной ладони». Здесь невольно ожидаешь «длани», но и «ладонь» не выпадает из общего строя: высокая, «веская» (по Маршаку), почти витийственная интонация достигнута крайне экономными лексическими средствами. Во всем переводе Маршака лишь два славянизма — «очи» и «млат», почти что пушкинское:

...Так тяжкий млат,
Дробя стекло, кует булат.

Даже lamb — «агнец» у Бальмонта и «агнец» в переведенном Маршаком одноименном стихотворении Блейка — здесь простой «ягненок».

Итак:

...Чья нашла его *рука*?
...И почувствовал меж *рук*...
...Делу *рук* своих...
...Чьей бессмертною *рукой*?..

«Дело рук» — вот что такое тигр для Маршака и в чем он ни на минуту не сомневается. Знаменательно, что строка Блейка, символизирующая чисто духовный, спиритуалистический порыв, восходящая, может быть, к мифу об Икаре, взлетевшем к солнцу: On what wings dare he aspire? (На каких крыльях осмелился он устремиться) — ведь недаром же за ней следует, как и ожидаешь, такая: What the hand dare seize the fire? (Что за рука осмелилась схватить огонь?); — Маршаком совершенно пропущена («огонь очей звериных» «таился века» «в небесах или глубинах», где его «рука» просто-напросто «нашла» и извлекла на свет божий). У Бальмонта, в его традиционно-условной строке, тоже нет чувства «полета»:

Как дерзал он так парить?

Здесь словно бы задана некая неподвижность, невесомость «взвешенного» над земной поверхностью состояния.

Из области «огня» Бальмонт приводит немало определений, но все они несут либо чисто назывную функцию, либо стоят в качестве метафорических знаков душевного переживания: «*жгучий* страх», «*горишь* в ночных лесах», «*вспыхнул блеск* твоих очей», «*огонь* схватить», «небо все *зажглось*//Влажным *блеском* звездных слез». Между прочим, «зажглось... влажным блеском» — оксюморон, возможный в русской поэзии лишь после дерзостных новшеств Фета: стоит вспомнить хотя бы тот «огонь»,

Что просиял над целым мирозданьем
И в ночь идет — и плачет, уходя.

Щедрые характеристики Маршака богаче оттенками чисто физических качеств: «*светло горящий*», «*огневой* образ», «*тлел огонь* очей», «*пылал* горн», «мозг, метавший *пламя*», «ночной *огонь*»... Однако сам Блейк на этот счет несоизмеримо лаконичнее: тигр первоначально показан им «пылающим ярко в лесах ночи» (кстати, «в лесах ночи» — это не то же самое, что простое «в ночных лесах» (Бальмонт) или сугубо локальное «в глубине полночной чащи» (Маршак); если перевести блейковскую строку с обыкновенного языка на язык иносказания, что, в общем-то, совершенно необходимо, то тигра burning bright in the forests of the night можно сопоставить и с ослепительной догадкой, расталкивающей своим блеском темноту разума, блуждавшего в дебрях незнания и ужаснувшегося собственному пробуждению. Вскоре весь огонь сосредоточивается только в глазах тигра, впившихся в приближающегося к нему,— burnt the fire of thine eyes. Таким и изображен тигр на рисунке самого Блейка.

Ты был выкован — такой...

А какой все же? Тигр Бальмонта, по сути, нематериален: о нем ведь известно, собственно, только то, что он «страшный» — и, в представлении переводчика, создан преимущественно «бессмертным взором». Показательно разделение переводчиками блейковских «орудий труда» — hand or eye? (в самой форме вопроса уже заложена альтернатива!): Бальмонт решительно монополизирует «взор» (хотя «рука» упоминается им чуть позже, но и она «страшная»), Маршак признает только «руку».

Бальмонт явно пренебрегает профессиональными подробностями «ковки», и описание его отмечено импрессионистической приблизительностью, неотчетливостью: что, например, означает «скрепить мечты» (да еще чьими-то «цепями»!), «взметнуть ...взмах», «скрутить нервы сердца» (нечто совершенно фантастичное рядом с маршаковским «свить тугие жилы»), «ухватить смертельный страх» и т. д. Очевидно стремление Бальмонта принести реалистические, заземленные подробности в жертву общей экспрессии и размытой космичности фона, что более соответствует первобытной дикости изображаемого. Так, «в небесах или глубинах» в переводе Маршака, безусловно, конкретней по четкому противопоставлению (deeps or skies?), чем «в небесах иль средь зыбей» — тем более что «глубины» уже ассоциируются с «полночной чащей» первой строфы.

Почти мистическое изображение непостижимой таинственности, неуправляемости грандиозных процессов мироздания (если у Маршака «огонь» сначала «таился» и «тлел», а уж потом его «нашла» чья-то рука, то у Бальмонта сразу «вспыхнул блеск», взявшись неизвестно откуда).

Бальмонтовское

В тот великий час, когда
Воззвала к звезде звезда,
В час, как небо все зажглось
Влажным блеском звездных слез...—

в оригинале выглядит совершенно иначе.

Пожалуй, здесь мы сталкиваемся с одним из наиболее трудно поддающихся рациональному объяснению мест у Блейка — с почти непереводимым и бесконечно трогающим воображение двустишием:

When the stars threw down their spears
And water'd heaven with their tears...
(Когда звезды выронили свои пики
И залились слезами, увлажнив небо...)

Этот сказочно приближенный образ, подспудно до предела многосмысленный, поразительно — до зримости, до осязаемости — конкретен и графически четок, отражая в то же время по-детски наивный антропоморфизм неустоявшихся представлений о мире.

Во всяком случае, тут ведь нечто совсем иное, нежели лермонтовское «И звезда с звездою говорит»... Между тем

Бальмонт еще усиливает впечатление исключительности, единственности момента повтором: «В тот великий час, когда...» и «В час как...», подчеркивает завершенность его глаголами совершенного вида «воззвала», «зажглось».

Маршак, как и Бальмонт, опустил «выроненные пики» и тем самым утратил восприятие звезд как живых существ:

А когда весь купол звездный
Оросился влагой слезной...

Это крайне условно, безмятежно-информативно и слишком уж заурядно, даже обыденно: то ли роса выпала, то ли дождь пошел. В ранней редакции пятая строфа читалась так:

А потом, когда в ночи
Звезды кинули лучи
И покрыла небеса
Их дрожащая роса...

Здесь двусмысленно «звезды кинули лучи», но зато хорошо передано ощущение беспокойства, трагической растерянности «высших сфер» при появлении на земле тревожно загадочного существа.

Маршак, неутомимо искавший повышенной точности, отнюдь не заблуждался, когда отбрасывал прежний вариант ради нового, сокращенного и упрощенного. Ведь умел же он, когда это было нужно, любовно воспроизвести романтическую настроенность Гейне, одушевлявшую все сущее:

Чтобы спящих не встревожить,
Не вспугнуть примолкших гнезд,
Тихо по небу ступают
Золотые ножки звезд.

Стало быть, здесь ему важно другое. Недаром он не боится добавить в своем переводе целое четверостишие, дабы рельефнее выделить заветную мысль: 5-я строфа оригинала превращена им в две, что призвано как будто бы заострить самую суть стихотворения, предельно лапидарно сформулированную Блейком в роковом вопросе:

Did he who made the Lamb make thee?
(Тот, кто создал Ягненка, создал и тебя?)

У Маршака:

Неужели та же сила,
Та же мощная ладонь

И ягненка сотворила
И тебя, ночной огонь?

Фактически же распространенность вопроса, в котором логические ударения падают на «силу» и «мощную», снимает всякое недоумение. Вопрос оборачивается утверждением.

У Бальмонта, также распространившего пятую строфу подлинника на две, это, однако, выглядит менее пространно и внешне точнее, но зато перед нами безнадежное косноязычие у поэта, который неустанно гордился тем, что открыл в русской речи «перепевные, гневные, нежные звоны»:

Тот же ль он тебя создал,
Кто рожденье агнцу дал?

Такой заплетающейся фразой и кончается его перевод. Вряд ли Бальмонт непременно желал соблюсти условие эквилинеарности: снятие им заклинающего обрамления начальной строфой (symmetry и тут игнорирована), скорее всего, призвано подчеркнуть непреднамеренность, дисгармоничность всей композиции. Вопрос словно повисает в воздухе, и вся речь оставляет впечатление вынужденной прерванности. Бальмонт как бы спотыкается о свою недоуменную догадку, тогда как Маршак и не пытается скрыть свое восхищение вдохновенным размахом искусного мастера. Невольно вспоминается восхищенная хвала человеческому совершенству, произнесенная Шекспиром устами Гамлета: «Что за мастерское создание — человек! Как благороден разумом! Как беспределен в своих способностях, обличьях и движениях! Как точен и чудесен в действии!.. Как он похож на некоего бога! Краса вселенной! Венец всего живущего!» [1] В английском тексте: «The beauty of the world! the paragon of animals!» («Hamlet», Act II, scene 2).

Перевод Маршака отличается тщательной выверенностью деталей, безупречной сбалансированностью звучания и неослабевающим, постепенным нарастанием эмоционального напряжения. У Блейка первая и последняя строфы различаются одним-единственным словом: вместо could (сумел) стоит dare (осмелился), и этого Маршаку достаточ-

[1] У. Шекспир. Полное собрание сочинений в восьми томах, т. 6. М., «Искусство», 1960, с. 57—58. Перевод М. Лозинского.

но для того, чтобы обновить и поднять первичное значение (упоенность блистательным свершением) на ступень выше.

В начале:

Кем задуман огневой
Соразмерный образ твой?..

В конце:

...Чьей бессмертною рукой
Создан грозный образ твой?

Отметим два различия. Во-первых, «соразмерный образ» («соразмерность» — symmetry — вот характеристика тигра, «не замеченная» Бальмонтом и оставшаяся ему совершенно чуждой) здесь уже не просто «задуман», но и «создан». Создан у нас на глазах. Читая перевод Маршака, сам ощущаешь себя свидетелем последовательных операций по воплощению родившегося замысла, неравнодушным к острой наблюдательности и пластичности описания. С возрастающей жадностью проследив тайну обуздания непокорной материи, с выдохом облегчения осязаешь «сердца первый тяжкий стук» и собственными ладонями. Завершенность проделанной работы подчеркнута противительным союзом «А когда...» (у Бальмонта стадии «усмирения» и «размышления» никак не разделяются: у него нет ни малейшей протяженности во времени — все происходит словно бы одномоментно). Радостное чувство подведения трудно давшегося итога слышится в строках:

Улыбнулся ль, наконец,
Делу рук своих творец?

Это — как в собственных стихах Маршака:

Все то, чего коснется человек,
Приобретает нечто человечье.

Недаром в интонации Маршака, читавшего вслух английский подлинник, тигр казался слушателям сначала «нежным» (!), а уж потом «грозным»: «До сих пор в памяти живет голос его, каким он читал нежного и грозного, «светлогорящего» блейковского «Тигра»: — Та́йгеы, та́йгеы!..» [1]

---

[1] Л. Пантелеев. Маршак в Ленинграде. В его кн.: «Живые памятники». М.— Л., «Советский писатель», 1966, с. 390.

Тема осмысленного вдохновением труда чрезвычайно близка всей поэзии Маршака. Ведь и «поэму о Днепрогэсе Маршак тоже построил на сказочном приеме — на противоборстве двух могущественных сил: стихии, наделенной чертами живого существа, и человека» [1]. То же самое относится и ко «взрослой» лирике Маршака и к способу прочтения им выбранных для перевода стихов. В чем же заключается конфликт «Тигра», как не в таком именно «противоборстве»?

Во-вторых, основное у Маршака в том, что «огневой соразмерный образ» только здесь, под занавес, впервые становится «грозным», внося неожиданно диссонирующую ноту в оптимистический, едва ли не ликующий гимн творению. Однако умудренное «грозный» — нечто бесконечно иное, нежели непосредственное «страшный»: да, страшно терять блаженную невинность пассивности, но вступить в состязание с неизвестным противником — это уже подвиг, достойный не мальчика, но мужа.

Герой Маршака словно заранее знает о том, что выйдет победителем из «противоборства», и готов к нему во всеоружии своих способностей. Он как будто бы добирается до «внутреннего устройства» своего соперника, дотошно перенимая подробности проделанного над ним эксперимента и примеряясь к повторению его. Похоже, что все задаваемые вопросы давно уже разрешены, и мучительность приобретения опыта снята вовсе.

Для Маршака Блейк был «мудрым и смелым мыслителем с душой ребенка» [2]. Насколько удалось Маршаку проникнуться блейковской «душой ребенка» — вопрос спорный, а вот «мудрый и смелый мыслитель» предстает перед нами в «Тигре» во весь рост. «Мастер, полный силы», с «мощной ладонью», персонифицирован до зримости. «Рука» его лишь в самом конце стихотворения дешифруется как «бессмертная» — бессмертная, может быть, именно потому, что, умея «свить тугие жилы», подчинить своей воле всю неподвластность материала, богоподобна, ибо владеет высшей тайной природы — тайной творения, тайной творчества.

Между тем, по справедливому наблюдению А. А. Ели-

---

[1] Б. Галанов. С. Я. Маршак (Жизнь и творчество). М., «Детская литература», 1965, с. 124.

[2] Письмо С. Я. Маршака Е. П. Пешковой от 9 августа 1963 г. Т. 8, с. 495.

стратовой, «Блейк стремится... уловить и воссоздать противоречивое движение и объективной жизни и поэтического сознания, ее воспринимающего» [1], у Маршака же человек и природа находятся в слитном единстве, извечная борьба добра и зла если и происходит, то вне, за пределами человеческой души, из которой вытеснено противостояние «двух контрастных состояний» (the two contrary states of the human soul; этим выражением Блейк характеризовал как раз замысел двух своих лирических циклов — «Песен Невинности» и «Песен Опыта»).

Не то у Бальмонта. Горячечная, почти воспаленная отвлеченность и намеренная антиинтеллектуальность бальмонтовской трактовки запланированы, если можно так выразиться, его же собственным отношением к Блейку, стихи которого он прямо объявлял «нестройными воплями зверей, бьющимися, как Хаос, о раскинутый в Вечность берег» [2].

Кто скрутил и для чего
Нервы сердца твоего?

А для чего, в самом деле? Бальмонт спрашивает не для проформы: «для чего?» — это для него воистину неразрешимый ребус. Весьма относительная правомерность грамматического оборота в строках его перевода:

Он, создание любя,
Улыбнулся ль на тебя?

(кстати, «создание» как процесс или как результат — неясно: Бальмонт не проводит никакого различия) — подсказывает еще и некую вынужденность, неуместность, ненатуральность этой улыбки, такой неорганичной для почти шаманского поведения анонимного творца тигра. Кто есть этот неведомый «кто» у Бальмонта — никому не известно, да и само существование такового для переводчика не суть важно:

Бог создал мир из ничего —
Учись, художник, у него!

---

[1] А. А. Елистратова. Наследие английского романтизма и современность. М., Изд-во АН СССР, 1960, с. 90.

[2] К. Д. Бальмонт. Праотец современных символистов (Вильям Блэк (sic!), 1757—1827). В его кн.: «Горные вершины. Сборник статей. Книга первая». М., изд-во «Гриф», 1904, с. 46.

Бальмонт и учился: все упования возложены им на экстатический призыв сверхчувственного откровения, способного мгновенной вспышкой озарить тайны мира, в котором для него «дышат блестки нездешних миров» (стихотворение «Тончайшие краски»). В сонете «Путь правды» Бальмонт открыто провозглашает:

Пять чувств — дорога лжи. Но есть восторг экстаза,
Когда нам истина сама собой видна.
Тогда таинственно для дремлющего глаза
Горит укорами ночная глубина.

Разве здесь, говоря расширительно, не тот же самый «пейзаж», что и в его «Тигре»?

Как уже сказано выше, давно известно, что, с одной стороны, у всякого одаренного переводчика любые отступления от истины оригинала далеко не случайны. Их обоснование — в мировоззренческой и творческой системе самого переводчика. С другой стороны, даже не слишком существенные на первый взгляд нарушения «интонации и ритма подлинника» ведут к кардинальному изменению облика переводимого стихотворения, вследствие этого получающего иную стилистическую и концептуальную окраску. Каков переводчик — так он и переводит... Так стилистическая «доминанта отклонений от подлинника» [1] незаметно сливается с доминантой творческой личности переводчика.

В рассмотренном выше случае fearful symmetry — «страшная симметрия» блейковского тигра — как бы расщеплена переводчиками надвое. Если Бальмонт увидел только иррациональное, полубредовое «страшное», не доверяя «симметрии» и не принимая ее умышленно примитивным, атавистически сумеречным сознанием, то Маршак, совершенно исключив само понятие «страха», нашел в природе прежде всего symmetry как «гармонию», властно распространив ее и на само восприятие природы человеком высокого совершенства.

Два перевода — два мира... Ни один из них не идентичен и не равен изначальному, авторскому.

Экзальтированная, обгоняющая осмысление скорого-

[1] К. Чуковский, т. 3, с. 257.

ворка торопливо сыплющихся вопросов в переводе Бальмонта находится в полном согласии с представленным им душевным замешательством человека-одиночки — «твари дрожащей»,— на заре собственной истории отчаянно пытающегося чисто интуитивным путем увязать противоречия пугающего враждебностью мира.

Спокойная эпичность перевода Маршака, кажущегося скорее углубленным раздумьем над законами, движущими вселенной, проистекает из внутренней уравновешенности человека — любимого сына природы, стоящего в центре мироздания и горделиво осознающего свое святое призвание и право стать «органом, созданным самой природой для управления ее стихийными силами», и устремленного неудержимо к тому, чтобы, говоря словами Блока, «безличное — вочеловечить».

Говоря упрощенно, если сам Блейк — романтик, то у Бальмонта он вылитый символист, а у Маршака — действительно классик. Этим, в частности, объясняется и стихийная канонизация перевода «Тигра», как и многих других блестящих, классически совершенных работ Маршака. Само совершенство их формы создает всякий раз величайшее обаяние «окончательности», которому читатель, не знающий оригинала, не в силах противостоять.

Встает вопрос: какая же из этих двух полемических версий, теснее соотносясь с замыслом поэта, тем самым более правомочна? Искать ответ вряд ли нужно, да и не приходится: книги имеют свою судьбу, переводы — тоже...

Единственно верный «портрет, сделанный рукой художника», мог бы быть написан только в том случае, если бы во всем мире нашелся только один художник. Стопроцентный Блейк в беспримесно чистом виде существует только на английском языке, и каждый новый перевод — всего лишь бесконечное приближение к оригиналу.

Р. Кушнерович

НЕПЕРЕВЕДЕННЫЙ СОНЕТ ШЕКСПИРА

Все сто пятьдесят четыре сонета Шекспира переведены на русский язык. И притом неоднократно. И по-разному, разумеется: с разной степенью таланта и проникновения в дух подлинника. С 1833 года, когда в «Литературных прибавлениях к Русскому Инвалиду» вышли первые опыты Межевича, многие русские поэты брались переводить сонеты великого англичанина. Постепенно, шаг за шагом, переводы заметно совершенствовались, становились все более точными и поэтичными. Пока, наконец, советский поэт С. Я. Маршак не представил нам подлинного Шекспира...

А сначала дело шло трудно. Главным образом потому, что старым переводчикам было просто стыдно за этого «грубияна Шекспира». И правда, каково было нежнейшему Модесту Чайковскому переводить, к примеру, строчку, которая по-английски звучит так:

If snow be white, why then her breasts are dun...
(Если снег образец белизны, то, увы, ее груди
грязно-серого цвета...)

Модест Чайковский уклончиво констатирует:

Снег с грудью милой не одно и то же...

А великосветский виршеплет граф Иван Мамуна, перелагая тот же сонет, продолжает:

И фимиама смол Аравии далекой
Амброзия ее дыханья не затмит...

Хороши «фимиам» и «амброзия», когда в подлиннике сказано абсолютно недвусмысленно:

And in some perfumes is there more delight
Than in the breath that from my mistress reeks.

По-русски это значит:

А разные благовония намного приятней,
Чем дыхание моей милой, которое...

Которое... которое... Увы, в прозаической заметке трудно подобрать русское слово, соответствующее этому почти неприличному английскому reek, которое написал тут Шекспир. Давайте откроем англо-русский словарь, найдем сей глагол. Четыреста лет тому назад он означал то же, что и теперь: «Испускать пар, испарения, отдавать чем-либо неприятным, затхлым»! Недаром относительно этих самых строк Бернард Шоу заметил: «Ни единому человеку, будь то мужчина или женщина, разумеется, не доставил бы удовольствия этот выпад относительно благовоний в четвертом двустишии...»

Удивительно, не правда ли? Что же это за сонет? Откуда он взялся? Кажется, ни в одном из русских переводов шекспировских сонетов нет ничего даже отдаленно напоминающего «грязно-серую грудь» и «затхлое дыханье». Это правда, в переводах нет. А в подлиннике есть. В подлиннике знаменитого 130-го сонета. Да, его переводили. И притом неоднократно. И по-разному, разумеется. Кроме М. Чайковского и И. Мамуны мы могли бы процитировать опыты еще и других старых и новых переводчиков, которые так же робко и потому так же безуспешно пытались обойти острые углы этого стихотворения; но лучше обратимся сразу к С. Я. Маршаку. Неужели и этот поистине классический переводчик тоже не сумел (или не захотел?!) хотя бы приблизиться к подлиннику?

Ее глаза на звезды не похожи,
Нельзя уста кораллами назвать,
Не белоснежна плеч открытых кожа,
И черной проволокой вьется прядь...

Само по себе — великолепно, не правда ли? Но только само по себе, безотносительно к Шекспиру! Потому что вместо серо-коричневого слова dun, которое в английском языке со времен Шекспира употребляют обычно как описание лошадиной масти — примерно соловая или чубарая по русской классификации,— нечто весьма деликатное,

хотя и «небелоснежное». И к тому же «прядь» и «вьется» и еще «открытые плечи», которых в ту пору не носили и которые у нас сейчас ассоциируются с великосветской красавицей более поздних времен, чуждой естественности, чуждой духу 130-го сонета, чуждой, вероятно, самому автору. Он, надо думать, проявил здесь некоторую смелость, если не сказать наглость, обнаружив, что ему известно, какого оттенка (да еще столь неприглядного!) кожа его милой, скрытая пышным историческим нарядом. И к тому же, напоминаем, он сообщает читателю даже не о плечах возлюбленной, а о ее breasts; любой ученик 5-го класса, изучающий в школе английский язык, подскажет, что это слово в переводе означает «грудь»,— впрочем, пятиклассник, вероятно, знает это существительное именно в его единственном числе, и точно так же взрослый поэт В. Шекспир вполне мог бы сказать breast, это не помешало бы ни рифме, ни ритму,— но он недвусмысленно пишет множественное: «груди», чтобы уж никто не заподозрил его в деликатности. А все старые русские переводчики употребляли тут исключительно единственное число. М. Чайковского мы уже цитировали («Снег с грудью милой не одно и то же»), у Н. В. Гербеля — «Когда снег бел, то грудь прекрасной с ним не схожа», у И. Мамуны читаем: «Со снегом грудь ее не спорит белизною». И только С. Маршак решился тут употребить множественное число, но применительно к «плечам», так что риск был, пожалуй, не велик.

Далее:

С дамасской розой, алой или белой,
Нельзя сравнить оттенок этих щек,
А тело пахнет так, как пахнет тело,
Не как фиалки нежный лепесток.

Чем «пахнут» соответствующие строки у Шекспира, мы уже говорили.

Попытаемся же разобраться. Нет, не в том, почему переводчики, даже лучший из переводчиков, перевели лишь 50 процентов шекспировского образа, лишь ту его половину, где сказано, какой его милая *не* является; а вот какова она на самом деле — это утаили от русского читателя. Попытаемся разобраться, почему сам Шекспир столь немилосердно расправился в этом сонете со своей любимой; может быть, это поможет нам понять и просчеты переводчиков.

Прежде всего, и во второй строфе перевода — неточность. На первый взгляд вполне невинная: дамасские розы, которые в ту пору разводили в Англии, по свидетельству современников, не были «алыми *или* белыми»; они были, как и написано у Шекспира, «красные *и* белые», то есть красно-белые. И в силу этого своего ботанического свойства неизменно эксплуатировались всеми коллегами-поэтами в качестве сравнения со щеками возлюбленных. Вот теперь и представьте, до какой степени может осточертеть даже этот прекраснейший сорт розы, когда он произрастает буквально в каждом третьем сонете, а общий урожай можно учесть, если известно, что печаталось в те времена (только п е ч а т а л о с ь!) в среднем свыше пятисот сонетов в год.

Так обстояло дело не только с дамасскими розами. Начнем с начала. «Глаза-звезды», «уста-кораллы», «кожа как снег», «благовонное дыхание» и дальше из последующих строк «голос-музыка», «походка богини» — все это, как нетрудно догадаться, карманный набор метафор и сравнений, который позволял многим (увы, слишком многим!) предшественникам и современникам Шекспира (увы, также и нашим современникам!) строить сонеты, поэмы и популярные песенки индустриальными методами. И «волосы-проволока», представьте, из того же конструктора. Дело в том, что как раз в конце XVI века в Европе распространилась мода взбивать и н а ч е с ы в а т ь волосы, а чтобы удержать их в этом «воздушном» состоянии, применяли золотую и серебряную проволоку, которую поэты не замедлили воспеть, а затем использовать уже для сравнения с женскими волосами. Проволоку в те времена еще не умели изготовлять п р о т я ж к о й, как нынче,— ее ковали вручную; проволока была дорогой, сравнение, соответственно, лестным. И когда Шекспир пишет нарочито прозаично: «черная проволока растет у нее на голове», то это очередное оскорбление — прежде всего друзей-поэтов, которые уже ни с чем иным, кроме проволоки, не умеют сравнить волосы своих возлюбленных, а заодно и собственной любимой. Но только не в том обида, что у нее волосы как проволока. Это, повторяем, изысканный, хотя и штампованный комплимент. Проволока-то не золотая, не серебряная, а ч е р н а я — вот что обидно! Потому что в ту эпоху обозвать английскую женщину б р ю н е т к о й было равносильно тому, чтобы объявить ее уродкой: черноволосые никак не котировались. Такие времена!..

В переводе и это смягчено, сглажено. Вот только к о д а — замечательная концовка замечательного стихотворения — переведена едва ли не совершенно.

У Шекспира:

And yet, by heaven, I think my love as rare
As any she belied with false compare.

У Маршака:

И все ж она уступит тем едва ли,
Кого в сравненьях пышных оболгали.

Удивительно емкое двустишие — у обоих авторов! Ведь оба они, разделавшись здесь уже окончательно со всеми этими лжецами и подхалимами от поэзии, воздали должное своей женщине, притом вовсе не за счет иных, прочих. Нет, в сторону любой женщины, чужой или близкой, сущей или будущей, они поклонились равно любовно, почтительно, благородно.

Пройдут годы, новые поколения, наверное, заново прочтут Шекспира, новое время закажет своим поэтам новые переводы; грядущие историки, быть может, станут судить о нас и о наших временах по тому, как мы воспринимали, какими словами переводили для себя великие строки. Но э т о двустишие в э т о м переводе пребудет наравне с подлинником — таково наше убеждение сегодня!

Однако в целом, на сегодняшний день, весь пародийный и полемический заряд 130-го сонета, его отнюдь не беззлобная ирония, издевательские выпады, то есть самая его суть,— увы! — пропадают при переводе.

А ведь автор ради того, чтобы доконать своих поэтических противников, не пощадил даже свою нежно любимую «смуглую леди»; кажется, она его так и не простила, судя по остальным сонетам. Еще бы! Его удары, которые он так щедро раздает всем этим сладкоречивым поэтам, настолько темпераментны и мощны, что даже эхо подобной оплеухи может свалить с ног нежное создание с нездоровым дыханьем и волосами сомнительного цвета. И даже столетия не могут ослабить силу его сарказма, казалось бы...

Вот только переводчиков, по-видимому, не задевает его гнев. К последнему шекспировскому юбилею в «Вечерней Москве» появилось очередное переложение все того же 130-го сонета, сделанное Н. Пановым. Нет, никто не может быть

против все новых попыток взять эту поэтическую вершину. Больше того, после совершенной в своем роде работы Маршака смелость переводчика, вновь работающего над сонетами, вызывает уважение. Но и эта попытка представляется несостоятельной. И не потому, что переводчик опять исторически неправильно истолковал смысл «черной проволоки» или не передал все те литературные и житейские ассоциации, которые возникали у первых читателей Шекспира при одном только упоминании «дамасской розы». Действительно, все это можно передать разве что в примечаниях к сонету, а в самом тексте едва ли нужно. Но вот небеззлобная ирония, яростная насмешка — необходимы! А вместо того опять «открытой груди смугловатый цвет» (вполне модно по нынешним временам!), «дыханье не духи» и «чернь волос», которые, «как проволочки, кольцами свиты», и т. п. Что делать, выигрывая в изяществе, проигрываешь в силе. Основной закон поэтической механики!

Видимо, этот же закон сказался и в самых последних из опубликованных переводов того же 130-го сонета.

В журнале «Простор» (1969, № 12) мы вновь прочли про то, что «темнее снега кожи смуглый цвет» и что «в мире много ароматов есть ее дыханья слаще и сильней». Последняя строка звучит, пожалуй, несколько невнятно — притом, как нам кажется, скорее всего оттого, что переводчик, ныне покойный Александр Финкель, видный филолог, профессор Харьковского университета, вообще-то стремился именно к точности (это угадывается и в других его переводах), но, как и все предшественники, он тоже не решился перевести чересчур недвусмысленный глагол «reek». Как, впрочем, и последний из переводчиков — пока что последний! — Роберт Винонен, чьи работы представил читателю журнал «Сельская молодежь» (1971, № 2).

Любопытно отметить, что переводчик Роберт Винонен в прозаических заметках, которые он предпослал своей работе, настроен очень радикально. Он вполне справедливо отмечает «сегодняшнюю недостаточность переводческих попыток прошлого столетия», он осознает, что «Шекспир эстетически опасен», он решительно заявляет: «где у Шекспира угол, С. Маршак дает овал». И что касается 130-го сонета, он с подлинно словарной смелостью переводит на русский язык самые резкие запахи оригинала. Но все это, повторяем, лишь в прозаическом предисловии к переводам. А в стихах?

Скажем прямо: в переводах 66, 73, 109-го сонетов Р. Винонен достиг, мы бы сказали, вполне современных результатов — если принять предложенный им самим взгляд на переводчиков как на «безыменных посланцев современности, которых не смущает ни величие оригинала, ни блеск уже имеющихся переводов». Но вот 130-й...

Увы, и на этот раз вполне лестный комплимент про то, что «рубин красней, чем у любимой губы», «грудь у ней, конечно же, смуглей, чем снег», и «непослушен волос», и «парфюмам, ежели всерьез, навряд ли пот в сравнение годится» и т. п.

Итак, многократно переводившийся, но все еще не переведенный сонет Шекспира... Придите, дерзкие! И пожалуйста, не оберегайте нас, читателей, от автора: как будто мы не доросли до его прямой, резкой, недвусмысленной откровенности, как будто он не наш современник, этот Вильям Шекспир!

А. Каждан

ОБРЕТЕННЫЙ И УТЕРЯННЫЙ ЭСХИЛ

Труд переводческий тяжек.

Из неизвестной трагедии

Древнегреческая трагедия — уже в который раз — переживает новую молодость. Ее с успехом играют на театре, перевоплощают в кинозрелище, перестраивают в наисовременнейшую драму. Почему человек XX века потянулся к созданным две с половиной тысячи лет назад литературным памятникам, нашел ли он там выражение страстей, адекватных его собственным, или только умилился похожести прошлого на нынешний день,— это особая проблема, и не здесь ее решать. Но чтобы ответить на этот вопрос или просто чтобы задуматься о нем, мы должны по крайней мере прочитать трагическое наследие Эллады, то немногое, что уцелело от греческого трагического театра,— драмы Эсхила, Софокла и Еврипида (я пишу «Еврипид» в меру традиций русского языка, ибо Евгений, а не Эвгений, Европа, а не Эвропа — соответственно «Евмениды», а не «Эвмениды»).

Но читать античных трагиков в оригинале — доступно ли это кому-нибудь в наше время? Речь идет, конечно, не о школьническом чтении, не о понимании слова за словом (с помощью словаря) — это искусство, хотя и нелегкое, еще не вовсе исчезло. Но когда думаешь о прочтении живом, с ощущением намеков, словесной игры, мелодики стиха — всего того, что составляло художественную плоть драмы и заставляло афинских зрителей вопить и бесноваться на каменных скамьях,— то оно кажется невозможным:

мертвый язык, чуждая нашему уху метрика, основанная на долготе и краткости гласных, ставшие книжными реалии, забытые мифологические и исторические персонажи, давно отгремевшие политические дискуссии — через эти рвы и эскарпы не пробиться без ученых толкований.

И только переводчик, перевоплощающий написанное две с половиной тысячи лет назад, на чужом языке, в иной социальной, географической, этнокультурной среде, воплощающий древнегреческую драму в словесную ткань современного языка,— только переводчик может донести до нас не одну фабулу, не одно материальное содержание, но и эстетическое обаяние «Прометея прикованного» или «Эдипа-царя». Может — но как это сделать?

...Выпущенный в «Библиотеке античной литературы» перевод эсхиловских трагедий, выполненный С. Аптом [1],— не открытие Эсхила для русского читателя. Не станем говорить о множестве старых переводов, в том числе Д. Мережковского, В. Нилендера, С. М. Соловьева и Вяч. Иванова, но в 1937 году театр Эсхила был издан в том же объеме в переводе А. И. Пиотровского [2] — одного из лучших наших переводчиков греческой и латинской классики, в том числе Аристофана и Катулла [3]. Странная заметка «От издательства» оповещала прежде всего о дефектах перевода Пиотровского (стр. VII), в числе которых были поименованы вольное обращение с греческим текстом, вульгаризм и стилизация под народность. Комический эффект от этой совсем не комической заметки усиливается, когда в предисловии самого Пиотровского (стр. XXXI) читаешь, что он «стремился по возможности полно и правдиво передать сущность эсхиловского стиля» и что его «прямой обязанностью» была «передача текста размерами подлинника, стих в стих, стопа в стопу...».

В новом переводе Апта только изредка встречаются словосочетания, использованные Пиотровским. Так, в пер-

---

[1] Эсхил. Трагедии. Перевод с древнегреческого С. Апта, вступительная статья Н. Сахарного, комментарии Н. Сахарного и С. Апта. М., «Художественная литература», 1971. 383 с. Все ссылки даются для простоты на этот перевод, а не на греческий оригинал, в котором нумерация стихов нередко иная.

[2] Эсхил. Трагедии. Перевод, статьи и комментарии А. И. Пиотровского. М.— Л., ГИХЛ, 1937.

[3] Об этой его работе см. ниже в статье С. Слуцкой «Пожар скорбящего сердца».— *Ред.*

вых ста стихах трагедии «Семеро против Фив» [1] повторяется лишь метафора «кормило города» (стк. 2) и — в очень близком контексте — обращение Этеокла к богам: «О Зевс, о мать-Земля, о боги города» (стк. 69),— у Пиотровского: «О Зевс! И ты, Земля, и боги города».

При некоторой придирчивости порой можно было бы прощупать и сознательное стремление Апта отойти от своего предшественника. Если Пиотровский, к примеру, говорит «стук щитов» и «копий лязг», то у Апта в соответствующем месте мы найдем «лязг щитов» и «копий стук» (Семеро, стк. 100—103). Однако различие переводов отнюдь не сводится к перестановкам подобного рода.

В прочтении Пиотровского Эсхил — нервный, торопливый, любящий паузы и рубленую речь поэт. Вот говорит предводитель хора в «Агамемноне»:

Так же коршуны кличут, птенцов потеряв,
Над гнездом сиротливым кругами кружась,
В пустоте, в высоте,
Остроперыми веслами крыльев гребя.
Стерегли, берегли
Понапрасну: гнездо их погибло!

Этих нервных повторов («В пустоте, в высоте», «Стерегли, берегли»), этого обилия деепричастий у Апта нет, и весь текст оказывается более плавным и величественным:

Так же коршуны плачут, птенцов потеряв,
Над гнездом опустелым кружатся в тоске,
Беспокойными веслами крыльев гребут,
И кричат, и лететь не хотят от гнезда.
Все погибло у них,
Не растить им детенышей милых.

(Агам., стк. 49—54)

Другой пример — опять-таки из «Агамемнона». У Пиотровского хор восклицает:

Как Зевс бьет — кто не глух, услышит.
Ищи след! Кто не слеп — увидит.
Пожал враг, что посеял. Пусть не скажут:
«Высоко бог и глядит бесстрастно
На то, как в пыль люди мнут
Правды жемчуг». Слово — ложь!

---

[1] После первого упоминания названия трагедий в ссылках даны сокращенно: «Просительницы» — Просит: «Семеро против Фив» — Семеро; «Прометей прикованный» — Пром.; «Агамемнон» — Агам.; «Жертва у гроба» — Жертва; «Евмениды» — Евмен.

Здесь из шести строк четыре интонационно и грамматически расчленены надвое, отчего поток речи прерывается, словно дыхание говорящего прервалось волнением. Иначе у Апта:

Не промахнется разящий Зевс.
Узнаешь сразу его десницу.
Верховный выполнен приговор.
О нет, не дозволяют боги
Высокомерно топтать святыню.
Не оскорбляй богов хулой!

(Агам., стк. 379—384)

Пиотровский охотно составляет целые строки из междометий: «Ио, ио!» (Просит., стк. 113), «Ой, ой, ой, ой» (Семеро, стк. 151), «Ай-ай! Ай-ай!» (Персы, стк. 672) — переводу Апта этот прием чужд (редкое исключение: Просит., стк. 351).

Может быть, от общей атмосферы нервности идет и неожиданная странность в выборе слов у Пиотровского. Орест говорит сестре:

Меня живого видя, не признала ты.
Когда же прядь кудрей моих увидела,
Когда пытливо мерила следы мои,
Летало сердце, верила, что близко я.
Взгляни ж на прядь. К отрезу приложи ее.
То кудри брата, и с твоими схожие.

Что значит «летало сердце»? О каком отрезе идет речь? Почему Электра «пытливо мерила» следы брата? К напряженному ритмическому рисунку Пиотровский присоединяет лексическую затрудненность, словесную загадочность. В переводе Апта слова Ореста яснее и будничнее:

Не узнаешь, хоть я перед тобой стою.
А прядь волос увидев, мой надгробный дар,
Заметив на земле следы шагов моих,
Ты верила, что здесь я, ликовала ты.
Гляди ж, сестра. Отсюда эти волосы
Отрезал я, так на твои похожие.

(Жертва, стк. 224—229)

Хор в «Прометее» Пиотровского кричит в отчаянье:

Ай-ай! Постой, помолчи!
Думала ль, думала ль я, что так
Пронзит уши мне
Странная речь твоя?

Не думала, что жалостная, яростная
Горечь и немочь и бледность твоя
Сердце выстудят студено.

«Странной» оказывается не только речь Ио, которой отвечает хор, но и самые слова хора. Почему горечь Ио названа жалостной? И зачем нужно редкое «немочь» (немощь, недуг), если только переводчик не стремится сознательно к созданию «странной» речи?

А в переводе Апта всей этой странности нет:

О погоди, помолчи!
Сниться не снилось мне, что таким
Странным рассказом смутят твой слух.
Невыносимо, невыразимо
Сердце мне, словно мечом, ледяным, двуострым,
Горечью, жалостью, ужасом, болью пронзят.

(Пром. стк. 687—692)

Беспокойному и нервному Эсхилу Пиотровского свойственна подчас опрощенная грубость речевых оборотов. В «Евменидах» на протяжении нескольких страниц мы встретим: «обскакал богинь», «крови налакался», «вынюхивает пот и кровь», «крови лакну из жил...», «браги хмельной хлебну», «пожухла кровь», «призрак тощий, падаль». Совершенно иной стилистический рисунок соответствующих мест у Апта: «Ты старых в грязь втоптал богинь» (Евмен., стк. 150), «Выпитую вами человечью кровь» (стк. 184), «По капле крови чует» (стк. 247), «Высосу//Густой и красный сок. Из жил твоих//Я досыта напьюсь напитком страшным» (стк. 264—266), «Кровь на руках моих уснула» (стк. 280), «Призрак бледный, пища демонов» (стк. 302).

У Эсхила Апта экономная четкость речи: переводчик почти не использует «лишних» слов, «лишних» в двояком смысле — как по отношению к русскому языку, так и по отношению к греческому оригиналу.

Прометей Пиотровского говорит, обращаясь к Гермесу:

Хвастливы как, чванливы и напыщенны
Вот эти речи прихлебателя богов.

Не только «вот эти», но и «как» здесь не несут смысловой нагрузки и продиктованы только требованиями ритмики. Апт обходится без них:

Полны высокомерья и надменности
Твои слова. На то ты и слуга богов.

Реплика Аполлона в «Евменидах» у Пиотровского вяла и путана:

Совсем ничтожна, значит, без цены совсем
Великой Геры с Зевсом клятва брачная?
Киприду топчешь руганью презрительной,
А ведь от ней — для смертных радость всякая.

Вряд ли русский язык допускает оборот «топтать руганью» — да и в оригинале его нет, но сказано просто: «этими речами Киприду отбрасываешь с бесчестьем». И уж конечно Эсхил не думал, что от Киприды исходит «радость *всякая*»! Апт, сохраняя удачное сочетание «клятва брачная», перестраивает весь пассаж:

Так, стало быть, не стоит ничего, пуста
Супруги Зевса, Геры, клятва брачная?
И значит, вы смеетесь над Кипридою,
Дарящей людям лучшие из радостей?

(Евмен., стк. 213—216)

Здесь, правда, потерян некоторый оттенок оригинала — у Эсхила речь идет о в з а и м н ы х клятвах Геры и Зевса,— но насколько велик выигрыш в точности русского языка!

В конце трагедии «Семеро против Фив» Антигона решает похоронить — вопреки воле городских властей — Полиника, своего брата, павшего в бою против родного города. У Пиотровского она говорит:

...Не стыжусь ничуть
Стать города ослушницей, неверною.
Священно, страшно знать, что породила нас
Одна утроба матери несчастнейшей,

Один отец проклятый. Сердце, дай себя
Невольнику с охотой, мертвецу — живьем.

Перевод кажется мне попросту невразумительным. Как понять «священно знать»? Что мог бы означать призыв сердцу «дать себя невольнику с охотой»? Напротив, греческий оригинал в данном случае довольно ясен и не содержит многого наличествующего в переводе. «Я не стыжусь,— говорит Эсхилова Антигона,— оказать неповиновение городу (букв. «непокорное неповиновение», apiston tēnd' anarchian; прилагательное apistos и в самом деле может означать «неверный», но в этом контексте отнюдь

не имеется в виду неверность)[1]. Общая утроба, которой мы рождены, внушает трепет (deinos — именно «внушающий трепет» и выступает здесь как именная часть сказуемого при подлежащем to splanchnon, утроба, чрево: никакого «священно знать» нет в греческом, как нет и нервного удвоения «священно, страшно») — [мы, происходящие] от горемычной матери и несчастного (dystēnos — эпитет «проклятый» порожден Пиотровским) отца». Конец фразы Антигоны более сложен. «Поэтому (нюанс потерян Пиотровским) добровольно присоединись к тому, кто против воли [был сопричастен] злу (в оригинале явная звуковая игра: a*ko*nmti *ko*inōnei ka*kō*n), живая душа (psychē zōsa) к мертвому родственному духу (thanonti syngonō phreni)»[2]. Только из греческого становится понятным загадочный конец: «Сердце, дай себя невольнику (то есть тому, кто невольно участвовал в злом деле — походе на Фивы) с охотой, мертвецу — живьем».

Посмотрим, однако, как справляется с этим местом Апт:

...Не постыжусь ослушаться
Подобного приказа городских властей.
Нас кровь связала. Мы одною матерью,
Одним и тем же горьким рождены отцом.

Начало передано с большой точностью, четкими, адекватными оригиналу формулами. Конечно, какие-то потери были неминуемы, но они не искажают ни существа гордой мысли Антигоны, ни выражающего ее пафоса. В последних двух строках, к сожалению, точность теряется и перевод передает Эсхила очень приблизительно:

---

[1] Х. Роуз допускает также возможность другого понимания фразы: «Я не стыжусь считать эту незаконную власть недостойной подчинения» (см.: H. J. Rose. A Commentary on the Surviving Plays of Aeschylos, I. Amsterdam, 1957, p. 242).

[2] Место трудное для понимания (см.: H. J. Rose. A Commentary..., I, p. 242 f.). Akōn означает «против воли», но некоторые переводчики трактовали это слово как «не имеющий воли». Так, в переводе П. Мазона противопоставлена Антигона, действующая добровольно (volontairement), Полинику, у которого нет воли (qui est sans vouloir) (см. Eschyle. Texte établie et traduit par P. Mazon. Paris, 1949, t. I, p. 146). Роуз справедливо считает такое понимание вымученным и склоняется к тому, что akōn означает, что брат не желал поставить Антигону в столь тягостное положение. Понимание Роузом psychē как «я» не меняет перевода и вряд ли необходимо. Здесь и ниже (кроме специально оговоренных случаев) текст цитируется (в латинской транскрипции) по оксфордскому стереотипному изданию: Aeschyli. Septem quae supersunt tragoediae, rec. G. Murray. Oxonii, 1954.

Так выстрадай же, сердце, все, что выстрадал
Умерший. Ты живешь — так для него живи.

(*Семеро, стк. 1029—1034*)

Но сами по себе эти стихи прозрачны и четки, свободны от «загадочности», присущей переводу Пиотровского.

Четкий и ясный перевод Апта украшен удачными находками в передаче многих Эсхиловых образов. Прекрасно найдена «огнеглазая молния», точная и смелая передача Эсхилова pyrōpon... keraunon (Пром., стк. 667) — у Пиотровского «синяя молния», что несравненно беднее. Сжата и выразительна метафора: «Пятою тяжкою стал бык мне на язык» (Агам., стк. 36—37). Отлично рассказано о голосовании в Аргосе:

Взметнулись, рассекая воздух с присвистом,
В одном порыве руки, и решил совет.

(*Просит., стк. 607—608*)

Очень поэтично редкое слово «плетеницы» с его чередованием согласных и гласных, плавно и легко звучащее: «И плетеницы из цветов, детей земли» (Персы, стк. 618).

Гефест говорит Прометею:

...Будешь ночи рад,
Что звездным платьем жаркий закрывает свет.

(*Пром., стк. 23—24*)

Апт словно развивает метафору, только намеченную у Эсхила: hē poikileimōn nyx apokrypsei phaos, что почти буквально переводит Пиотровский: «Чтоб день (в оригинале: свет) закрыла ночь пестроодетая», но «пестроодетая» ночь и есть «в звездном платье», только «пестроодетая» звучит по-русски вычурно и чуждо.

Хорошо передает Апт Эсхиловы сравнения:

Да, я скажу по праву — научила жизнь,
Что преданность и дружба так же призрачны,
Как отраженье в зеркале обманчивом.

(*Агам., стк. 829—831*)

Наш царь для нас — что пес для стада робкого,
Для корабля канат, для кровли — крепкий столп,
Что для отца родного сын единственный,
Для морехода берег завидневшийся,
Для зябнущих — сиянье дня весеннего,
Для путника — в жару вода студеная!

(*Агам., стк. 887—892*)

Лишь изредка чувство соразмерности изменяет Апту, и у него появляется «золотая надежда» (Агам., стк. 102) — в оригинале золота нет — или восклицание: «О свет моих очей» (Жертва, стк. 237), довольно точно соответствующее греческому ō terpnon omma, «нежное око», и все-таки звучащее в русском языке банально.

Созвучия, дополняющие словесный образ и ритмический рисунок, всегда будут камнем преткновения для перевода, и Апт, сознавая трудность их передачи, не обходит эти подводные камни, но ищет прямые и косвенные средства для передачи Эсхиловой игры.

В «Персах» хор, оплакивая разбитое войско, усиливает эффект с помощью анафоры:

Xerxēs men agagon, popoi,
Xerxēs d'apōlesen, totoi,
Xerxēs
. . .
naes men agagen, popoi,
naes d'apōlesan, totoi,
naes

Апт использует в этом месте тождественность в концовках строк, сохраняя к тому же в антистрофе анафору, точно повторяющую первый слог оригинала («на»):

Повел их за собою Ксеркс,
Их гибели виною Ксеркс,
Все это горе неразумный Ксеркс...

На темногрудых шли судах,
На быстрокрылых шли судах,
Навстречу смерти — на судах.

(Персы, стк. 550—561)

Конечно, кое-чем приходилось жертвовать. В переводе не удалось воспроизвести словарное тождество строфы и антистрофы, и во втором случае Апт вынужден вводить эсхилоподобные эпитеты «темногрудый» и «быстрокрылый», не имеющие образца в антистрофе оригинала. Трудность состояла здесь в многозначности греческих глаголов ago, вести, и apollymi, губить: если в строфе они согласованы с подлежащим «Ксеркс» и употреблены в своем первом значении («Ксеркс повел и погубил»), то в антистрофе — с подлежащим naes, корабли, и могут быть поняты лишь в непереходном значении: «суда шли и погибли» — что Апт передает семантически точно: «навстречу смерти», утрачи-

вая, однако, лексическое тождество с фразой «Повел их за собою Ксеркс».

Отличные созвучия найдены Аптом во многих стихах: «страждущих страж» (Просит., стк. 382) — в оригинале: ton hypsothen *skop*on epi*skop*ei, что семантически соответствует предыдущей фразе: «он с высоты глядит»; «горько горя быть глашатаем» (Персы, стк. 253) — в оригинале: *kak*on men prōton angellein *kak*a, букв.: «плохо первым сообщать о беде»; «неласковая ласка» (Агам., стк. 1545. Ср. Жертва, стк. 42). В «Просительницах» (стк. 775) Данай говорит о себе: «Стар возрастом, но цветущ и красноречив». Апт заменяет смысловую оппозицию созвучием: «Стар, но на язык остер» — и сохраняет тем самым художественную силу фразы. Едва намеченная у Эсхила игра однокорневых слов: eymorphoi kat*ech*usin, echthra d'*ech*ontas ekrypsen (букв.: «прекрасные, они обрели могилы в Троянской земле, враждебная [земля] скрыла их, обретших»)— передана Аптом, по-моему, более сжато и сильно, чем в оригинале:

Их земля ненавистная
Приняла, ненавидя.

(Агам., стк. 461—462)

В переводе акцент перенесен с нейтральных слов (katechusin — echontas) на этически окрашенную и потому центральную пару: ненавистная — ненавидя (по-гречески одно слово echthra). О персидской рати говорится: «Силой тве*рда* и славой го*рда*» (Персы, стк. 503). И т. д.

Мы видим, что поэтическая передача Аптом образной и звуковой системы Эсхилова театра — не механическое воспроизведение оригинала — стих в стих, стопа в стопу, но именно проникновение в манеру греческого трагика и, если хотите, уважительное с ним соперничество средствами другого языка.

Однако те места, где художественный эффект достигается в оригинале не смелой метафорой или словесной игрой, но логической выразительностью, удаются переводчику меньше. Спору нет, и перевод подчас блистает отточенными формулами:

Не страшны мне нисколько боги здешние.
Не ими вскормлен и без них состарился.

(Просит., стк. 893—894)

Не показное — подлинное мужество
В провидце этом.

(Семеро, стк. 592—593)

Но и в последней фразе, по сути дела, эффект достигается не открытием мысли, а словесной оппозицией: показное — подлинное. Там же, где словесная игра не находит себе места, афоризм подчас превращается в трюизм, в банальность:

Что бит бывает всякий, кто болтать горазд —

(Пром., стк. 329)

в оригинале куда выразительнее: glōssē mataia zēmia prostribetai, «вздорный язык навлекает кару» (в греческом употребляется страдательный залог, который в общем-то мало свойствен русской речи). Уже то, что в строке перевода почти вдвое больше слов (семь вместо четырех), разрушает афористичность: «что», «всякий, кто», «бит бывает» — на всем этом язык поневоле спотыкается, да и «болтать горазд» — куда более рыхло, чем «вздорный язык».

Совсем тривиально звучит:

Надежда вспыхнет и погаснет,
А в сердце остается боль.

(Агам., стк. 487—488)

В оригинале:

ph*log*os parangelmasin
neois pyrothenta kardian epeit'
al*laga* *log*u kamein,—

то есть «от новой вести огня (имеются в виду сигналы «светового телеграфа») запылавшее [надеждой] сердце затем сменит [радость] на страдание». У Эсхила и звуковой рисунок, и контекст фразы ослабляют тривиальность мысли: «надежду сменяет отчаяние» — тривиальность, которая обнажена в переводе.

Более сложен вопрос о стихе «Просительниц» 489:

К тем, кто слабее, люди снисходительны.

На первый взгляд банальность этой фразы можно отнести на счет автора — однако приходится учитывать и еще одно обстоятельство: для современников Эсхила такая, казалось бы, несложная мысль звучала открытием. В «Про-

сительницах» она является ключом драмы (защищая слабых Данаид, царь Пеласг решается подвергнуть отчизну опасности войны), а позднее Эсхил еще раз обращается к ней в «Прометее прикованном», где невинная страдалица Ио (праматерь Данаид, между прочим) вызывает сочувствие своей слабостью, как Прометей — своей силой.

Но вернемся к фразе из «Просительниц». Почему, собственно говоря, Апт пользуется словом «снисходительность»? Разве слабость ищет снисходительности? Разве дочери Даная — еще не свершившие своего страшного преступления, еще с масличными ветвями умоляющие о гостеприимстве — рассчитывают на снисхождение? Эсхил писал: tois hēssosin gar pas tis eynoias pherei. Первое значение слова eynoia — «благосклонность, доброжелательность, расположение». Поэт, следовательно, говорил о благосклонности к слабейшим, а не о снисходительности — в переводе создается смысловой сдвиг, при этом в ключевом афоризме.

В тех же «Просительницах» Данаиды Апта, обращаясь к Пеласгу и объясняя свое нежелание выйти замуж за сыновей Египта, восклицают:

Кто из имущих продается с радостью?

(Просит., стк. 336)

Фраза носит афористичный характер, но афористичность в данном случае оказывается ложной. Вдумаемся в сентенцию Апта — какой ее смысл, какое ее соотношение с контекстом? Почему, собственно, Данаиды называют себя имущими? Будь они неимущими, разве они «продались бы с радостью» и охотно вышли бы за своих двоюродных братьев? Обратимся к оригиналу.

Эсхил писал: tis d'an philus onoito tus kektēmenus? Kektēmenos значит «господин», «повелитель», букв. «тот, кто овладел, приобрел». Этот оттенок, потерянный Аптом, сохранен, между прочим, Пиотровским, переводившим:

Кто нас купил, кто нас попрал, того любить? [1]

Впрочем, и этот перевод ставит перед читателем загадку, поскольку Данаид еще никто не «попрал» — сыновья Египта только еще собираются взять их в жены.

---

[1] Примерно тот же смысл вложен и в перевод Мазона: Qui aimerait des maitres qu'il lui faut payer?

Однако откуда взялся в переводе Апта глагол «продается», которому, видимо, соответствует «купил» Пиотровского? Греч. onaito — желательное наклонение от глагола onomai «порицать» — графически и фонетически напоминает соответствующую форму от ōneomai, «покупать» [1]. Эсхил говорит: «Кто бы стал порицать philus kektēmenus, любимых мужей-повелителей?» Иными словами, девушки бегут от сыновей Египта, потому что те им не милы, не philoi. Таков, скорее всего, смысл фразы, которую Апт превратил в загадочный афоризм об имущих.

Хору в «Агамемноне» принадлежит двойной афоризм, сформулированный бойким хореем:

Небеса не знают сострадания.
Сила — милосердие богов.

(Агам., стк. 192—193)

И опять-таки возникает вопрос, не делаем ли мы Эсхила более загадочным, чем он был, когда приписываем ему малопонятное утверждение, что сила, мол, и есть милосердие богов. Ведь выше речь идет о постоянно грызущей смертных памяти о страданиях, заставляющей их sōphronein: по Апту, «учиться мудрости» (стк. 191), точнее было бы — «обрести благоразумие». Вот эту наставительную память Эсхил как раз и называет daimonōn charis, милостью или даром богов, добавляя biaiōs selma semnon hemenōn, букв. «могущественно занимающих высшие места», или проще — «могущественных». Вот и все. Ни одного из двух афоризмов Апта в оригинале нет.

То, что афористичность Эсхила частично была создана Аптом, до какой-то степени объясняется и оправдывается трудностью текста пьес великого трагика для людей нашего поколения. Его не всегда удается сразу понять, и мысль переводчика поневоле заполняет лакуны и пропуски — часто своим, а не Эсхиловым материалом. Конечно, от художественного перевода, а тем более от поэтического

---

[1] В издании Мазона сохранено ōnoito, однако Х. Роуз решительно отвергает такое чтение, считая его «безнадежным». Он предлагает конъектуру oioito и перевод: «Why, who would deem his master was his friend», то есть «Кто станет считать господина другом?» (H. J. R o s e. A Commentary..., I, p. 38). Не говоря уже о некоторой насильственности превращения ōnoito в oioito, думаю, что толкование Роуза спорно, поскольку в контексте «господин» — муж. Эсхилу приписывается мысль, что муж не может быть другом.

нельзя требовать передачи буквы оригинала, и все-таки я позволю себе остановиться на некоторых проблемах перевода Эсхила и на том, что мне кажется отходом от Эсхилова текста.

Прежде всего — что, собственно, переводится? Вопрос может показаться диким переводчику с нового языка, имеющему дело с печатным, установившимся, авторски проверенным и подписанным текстом,— но ведь от Эсхила не сохранилось автографов! Лучшая рукопись, дошедшая до нашего времени (из Флорентийской библиотеки), датируется примерно 1000 годом. Очень древняя, пергаментная рукопись — однако и она на полторы тысячи лет моложе Эсхила. Кроме того, известен ряд рукописей XIII—XIV веков, содержащих различные разночтения. Наконец, исследователи и издатели Эсхила внесли в текст трагедий ряд поправок, изменили кое-где порядок стихов, вычеркнули лишние слова и строки. Что из этих разночтений и конъектур должно быть принято, что отвергнуто в переводе — вопрос не праздный, особенно если учесть, что в последнее время эллинисты все бережнее относятся к рукописной традиции и все менее охотно прибегают к «исправлению» текста. Право переводчика выбирать, по какому изданию он делает перевод, но обязанность переводчика указать, по какому источнику он переводит. В книге это не сделано, и поэтому возникает ряд вопросов.

Слова хора в «Просительницах» (стк. 308): «Живущие у Нила называют его оводом»— приписаны царю Пеласгу и переданы: «Здесь, на Инахе (река на Пелопоннесе), говорят об оводе». Апт следует за старой конъектурой, но в ней нет необходимости. «Заменять Нил на Инах,— замечает Роуз,— означает не исправлять, а переписывать Эсхила» [1].

В «Персах» (стк. 318) назван Артам из Бактрии, хотя во Флорентийской рукописи его имя пишется Артаб. Конечно, скорописные «мю» и «бета» были сходны, но это недостаточное основание для правки. Точно так же «мужественный цвет Аравии» превратился — в результате конъектуры?— в «Ариев героев» (Пром., стк. 420). Хор персидских старейшин у Апта призывает «древнего Баала» (Персы, стк. 658), но имя финикийского божества появляется в этом месте опять-таки в результате недостаточно оправданной конъек-

---

[1] H. J. Rose. A Commentary..., I, p. 36.

туры — в рукописях стоит ballēn, что означает (по-фригийски?) «царь»; легко видеть, что обращение к царю в данном контексте куда естественнее, чем к Баалу-Ваалу.

Издатели и критики Эсхила много потрудились над тем, чтобы «восстановить» авторский порядок стихов, переатрибутировать реплики. В критических изданиях, правда, в аппарате всегда отмечаются такие перестановки. Апт принимает многое из подобных «восстановлений»— даже там, где современная критика отказалась от них, как от ненужных, причем (таковы условия популярной серии) это восстановление нигде не оговаривается. Не следует ли в дальнейшем при переводе древних авторов ориентироваться все-таки на рукописную традицию, включая конъектуры в перевод лишь при настоятельной необходимости?

Перевод Апта охватывает семь трагедий Эсхила, включенных во Флорентийскую рукопись, но фрагменты Эсхиловых драм, известные в настоящее время по цитатам из поздних авторов и по папирусным находкам [1] (в том числе «Тянущие невод», или «Рыбаки»,— драма на сюжет мифа о Данае и Персее [2]), к сожалению, остались за пределами книги и русскому читателю по-прежнему недоступны.

При переводе древних авторов всегда возникает опасность модернизации как реалий и понятий, так и языка. «Скифская сталь, чужеземка злая»,— восклицают фиванские девушки (Семеро, стк. 727, ср. стк. 911), не подумавши, что во времена Эсхила сталь еще не была изобретена. В оригинале стоит sidaros, слово, которое в другом месте (стк. 817) правильно передано — «железо». Персидский старейшина скорбит: «Лучших жаль, // Косою скошенных рока» (Персы, стк. 920—921). Ему вторят фиванские девушки:

...Это Арес,
Бешеный бог, святыни крушит
И смертных, как траву, косит.

(Семеро, стк. 342—344)

---

[1] См.: H. J. Mette. Die Fragmente der Tragödien des Aischylos. Berlin, 1959.

[2] M. Werre-de Haas. Aeschylus' Diktyulci. An Attempt of Reconstruction of a Satyric Drama. Leiden, 1961. См. о ней: В. Ярхо. Эсхил. М., 1958, с. 279—282.

Но косы не было в древней Греции, иконография Ареса не знает бога с косой в руках. В оригинале «Персов» говорится просто о мужах, которых бог сокрушил (epekeiren, букв. «срезал»), а «Семеро против Фив» дают текст еще более далекий от перевода: «Бешенством дышит укрощающий людей (laodamas) Арес, осквернитель святынь». Эпитет-стереотип «укрощающий людей» превращен в образ косаря, вдохновленный, видимо, средневековыми реминисценциями.

Более сложный казус — проникновение в перевод не свойственных эпохе понятий [1]. Об Ио с сочувствием сказано: «В этом теле убогом, в уроде жалком» (Просит., стк. 570). Насколько я могу судить, убогое и уродливое стояло вне античной эстетики. Ио поражала не своим убожеством— как герои средневековых агиографических легенд,— но соединением человеческого и животного. Эсхил говорит о ней — «невиданное зрелище», «трудно выносимое (для зрения) получеловеческое существо», «полукорова-полуженщина»,— но понятия убожества — понятия из другой временно́й и культурной среды — у него нет. Думаю также, что выражения типа «набожный» (Семеро, стк. 596), «богоотступница» (Жертва, стк. 190), «безбожье» (Евмен., стк. 534), равно как возглас «Помолимся» (Просит., стк. 526), опять-таки уводят нас в христианскую систему понятий и терминов. Христианскую терминологию напоминают и слова Электры: «В стране //Снова б окрепла вера» (Жертва, стк. 396—397)— слова особенно досадные, потому что в оригинале стоит нечто иное: pista genoito chora, то есть «в стране установилась бы покорность» («покорный»— таково основное значение прилагательного pistos, которое в новозаветной лексике приобретает значение «верный, верующий»).

В других случаях социо-культурная специфика, запечатленная в оригинале, исчезает или смещается переводом. «Боги с ним не ссорились»,— говорит тень Дария о Кире (Персы, стк. 772), что не соответствует ни представлениям греков об отношениях между людьми и богами («ссора» в этой связи неуместна), ни греческому тексту, где сказано: «Бог не испытывал к нему ненависти (uk ēchthēren)». Ненависть богов, разумеется, категория, лежащая на ином

[1] См. об этом также: В. Ярхо. Рок, грех, совесть. «Мастерство перевода». Сборник девятый, 1973, с. 200—230.

мифологическом уровне, нежели ссора бога с человеком.

Может быть, и не следовало бы останавливаться на строках «Персов»: «Кто верхом, кто пешком /За вождем пустился в путь» (стк. 127—128), где переводчик не сохранил социальной характеристики Эсхила, писавшего о «правящих конями» и о «пешем» народе,— этот социальный нюанс, видимо, в поэтическом переводе непередаваем (или передаваем слишком дорогой ценой), и его пришлось опустить.

Но греческое понятие xenos обойти уже нельзя было. В «Просительницах» (стк. 916—919) царь Пеласг вступает в разговор с глашатаем египтян. Глашатай спрашивает: «Чем я закон нарушил, провинился в чем?» Ответ: «Забыл, что здесь в гостях ты. Это главное». Глашатай: «Нет, я свою пропажу возвратить хочу» (точнее: «Нет, отчего же, я пришел вернуть потерянное». «Отчего же» (pōs d'uchi) подчеркивает, что глашатай не забыл своего статуса, но все-таки чувствует себя вправе забирать ему принадлежащее). Царь: «А кто здесь покровитель и заступник твой?» Эти четыре строки без комментария понятны только специалисту. В самом деле, почему то обстоятельство, что глашатай, пользуясь терминологией Апта, находится «в гостях», должно восприниматься зрителем как уничижающий его признак и почему «гостю» необходим покровитель и заступник?

Все дело в том, что глашатай отнюдь не в гостях у Пеласга — Эсхил называет его xenos, словом, которое означало прежде всего ч у ж а к и уже потом — гость. Для эллина эпохи Эсхила все человечество делилось на две части: свои соплеменники, жители своего полиса — и xenoi, чужаки. Не эллины и варвары — такое разделение складывается позднее, но «*со*полисники» и «*ино*полисники» (этот принцип раздела объясняет, между прочим, на диво уважительное отношение Эсхила и Геродота к варварскому и вражескому миру — но это особая тема). Всякий человек, находящийся на территории чужого полиса,— не гость, отнюдь не гость, но чужак и бесправный. Поэтому-то, чтобы существовать, он нуждается в покровителе-заступнике, по-гречески — проксене. Понимание xenos как «гость» ведет, мне кажется, к искажению смысла, к непонятности текста.

Я не убежден, что без оригинала понятна фраза Апта об

оружии, которое «мечет жребии сегодня» (Семеро, стк. 728). Греческое слово klēros двузначно: это и жребий, и надел. Эсхил говорит о том, что сегодня оружие выделяет или назначает клеры, наделы, его слова естественны, тогда как мечущий жребий меч — загадочно-тяжеловесный образ.

Гермес назван «величайшим из небесных вестников // И вестников земных» (Жертва, стк. 123—124). Боюсь, что это невероятно: Гермес, бог, не был земным вестником. Когда Эсхил называет его keryx... tōn anō te kai katō, «глашатаем горнего и дольнего [мира]», он имеет в виду, что Гермес был, по мифу, вестником богов и провожатым душ в преисподнюю — «подземным», а не «земным» вестником.

«Аргосский зверь» в «Агамемноне» (стк. 815) непонятен большинству читателей [1], а ведь имеется в виду всего-навсего Троянский конь, ложащийся, кстати сказать, в размер строки: «Конем Троянским в пыль обращена и прах».

Данай говорит: «Колос не побить папирусом» (Просит., стк. 761). Действительно, не побить, но кто станет это делать? Я не вижу смысла в этой фразе. Вместе с тем бросается в глаза, что папирус — не случайный образ в «Просительницах»: царь Пеласг, обращаясь к глашатаю египтян, говорит с насмешкой:

Не высекали мы на плитах каменных,
Не заносили на листы папируса
Своих постановлений

(Просит., стк. 946—948)

Папирус — символ Египта, и в этом ключ к словам Даная, которые в оригинале звучат примерно так: «Плод папируса не одолеет колос», где колос, в свою очередь,— знак Аргоса, страны царя Пеласга. Если бы Апт сказал: «Колос не побить папирусу»— он был бы ближе к подлиннику.

Ни в чем ломка временно́й дистанции не проявляется

---

[1] Совершенно превратно понимали это место старые русские переводчики: «великан Аргос» («Драмы Эсхила». СПб., 1864, с. 69), «чудовище Аргос» (Эсхил. Орестейя. Перевел Н. Котелов. СПб., 1883, с. 108).

так непосредственно и общезначимо, как в лексике перевода. Когда Апт говорит «молодежь» (Просит., стк. 687), «вооруженная до зубов Азия» (Персы, стк. 269), «жить по персидской указке» (Персы, стк. 585), «окольные» (Персы, стк. 1036), «капкан» (Агам., стк. 1117) — иллюзия пребывания в Элладе разрушается еще более эффективно, чем внедрением в греческую трагедию стали и косы. Такой тонкий переводчик, как Апт, не мог, разумеется, не чувствовать, что используемые им образы и слова принадлежат другой временно́й и культурной среде, и если он довольно последовательно пользовался ими, разгадку этого надо искать отнюдь не в неряшливости. Думаю, что она лежит и не в тенденции к опрощению Эсхила, которая, как мы видели, была свойственна переводу Пиотровского, но отнюдь не характерна для Апта. Нельзя ли предположить, что Апт, подаривший русскому читателю «Иосифа и его братьев» Томаса Манна, принял до какой-то степени ту озорную игру с временем, которая так отличает роман немецкого писателя? Что он, следовательно,— сознательно или с провидческой бессознательностью художника — освобождал Эсхила (особенно «Персов») от примет времени и тем самым рассчитывал приблизить греческую трагедию к нам? Однако в какой мере правомерна такая тенденция и не ведет ли она к утере подлинного Эсхила?

Бережное отношение к подлиннику древнего автора предполагает не только сохранение «аромата эпохи», выраженного в реалиях и в лексике, но и, само собой разумеется, смысловую адекватность. Конечно, к поэтическому переводу невозможно предъявлять требования буквального соответствия, но существует предел жертвам: я бы сказал, пользуясь Эсхиловым набором образов, что в некоторых ситуациях ради попутного ветра поэзии не стоит приносить на алтарь Ифигению смысла, — развязка может оказаться трагической.

«О край холмистый, о священный край»,— восклицает у Апта хор Данаид (Просит., стк. 776), будто бы имея в виду Аргос,— на самом же деле они обращаются к священному холму (см. стк. 731), который должен был служить им оплотом против египтян.

Они восклицают затем, что не хотят «тело подлому врагу отдать. //Лучше Аиду отдаться мертвой» (стк. 790—791). Опять-таки отклонение от оригинала кажется ничтожным, но новый нюанс, по-моему, сдвигает характеристи-

ку персонажей. Данаиды Эсхила более целомудренны, чем героини Апта, они не мыслят ни «отдать тело», ни тем более «отдаться Аиду». У Эсхила сказано примерно следующее: «Прежде чем ненавистный (apeuktos) муж прикоснется к этой коже, лучше умереть и стать подвластной Аиду».

Гонец рассказывает Атоссе, что персы собирались с маленького острова «греков бить без промаха» (Персы, стк. 452),— в оригинале идет речь о том, чтобы убивать беспомощных (eycheirōton) эллинских воинов. Плеонастическое «без промаха» заменило эпитет, наделенный важной смысловой и этической нагрузкой.

В трагедии «Семеро против Фив» Апт, стремясь сохранить звуковую игру оригинала, переводит:

Ты гроза волков, грозой будь врагам,
Ты отомсти им, Ликийский бог!

(Семеро, стк. 147—148)

На самом деле хор обращается к Аполлону (Lykei' anax) и призывает его стать волком (lykeios) для врагов города. «Эсхил призывает Аполлона стать волком для врагов города»,—пишет Н. Сахарный в примечании к этим стихам (с. 371), явным образом вступая в противоречие с переводом, где Аполлон именуется не «волком», а, наоборот, «грозой волков».

Прометей у Апта, перечисляя свои деяния на пользу людям, упоминает между прочим: «Еще у смертных отнял дар предвиденья». Как ему удалось это, спрашивают Океаниды. Ответ гласит: «Я их слепыми наделил надеждами» (Пром., стк. 248—250). Но ведь это же нонсенс! Что за благодеяние, да еще и «немалое» (слова Океанид, стк. 251),— отнять предвидение и заменить его слепыми надеждами? А все дело в одном слове, потерянном Аптом,— moros, «судьба, кончина». Прометей отнял у людей не дар предвидения вообще, а способность предвидеть свою кончину, proderkesthai moron (j'ai délivré les hommes de l'obsession de la mort, в переводе Мазона); он вселил в них не просто слепые надежды, а надежду не умереть,— вот это Эсхил именует немалым благодеянием.

Если передача конкретного содержания отдельных стихов, конкретной Эсхиловой терминологии представляет

собой, как мы видим, непростую, а временами просто тяжкую задачу, то какие трудности должны возникнуть при передаче языкового контекста, языковой «стихии» греческого трагика! Поэтическое слово и поэтическая фраза не существуют (и не могут быть переводимы) сами по себе, но только в контексте или даже в контекстах разного уровня — в контексте произведения, в контексте авторского языка в целом, в контексте жанра, эпохи и т. п. Восприятие контекста Эсхила затруднено, с одной стороны, психологической утерей ощущения его языка как живого, а с другой — материальной утерей созданного его предшественниками и современниками, а также многого созданного им самим: из нескольких десятков Эсхиловых драм уцелело только семь, если не считать фрагментов. В этом трудном деле приходится поневоле ориентироваться не только и не столько на эмоционально-художественное восприятие поэта-переводчика, сколько на кропотливое радение исследователя-филолога.

Мы, вероятно, не можем рассчитывать на то, чтобы уловить и тем более передать на ином языке аллюзии Эсхила и его полемику с предшественниками и современниками. Однако кое-какие черты художественного контекста эпохи могут быть уловлены. На одну из таких черт, существенную и для образной системы Эсхила, я хотел бы здесь обратить внимание.

Для Эсхила и для его современников животные образы выполняли иную функцию, нежели привычные нам роли животных в новой литературе, где звери либо объекты сравнения, либо аллегории человеческих пороков и добродетелей. Мышление Эсхила еще не порвало своих связей с архаичной тотемистически-мифологической системой, в которой звери были реальными партнерами-собратьями людей. Ио — корова (Просит., стк. 44. Ср. стк. 171), «волнорогая девушка» (Пром., стк. 588; в оригинале bukerō parthenu, то есть «волорогая» — может быть, опечатка?) — не иносказание, не знак какой-либо абстракции (как, скажем, животные и птицы в христианской наставительной литературе), но в самом деле корова, ее сын Эпаф именуется бычком (Просит., стк. 42) отнюдь не в том ласкательном значении, какое мы придаем словам «рыбка» или «птичка», и представление (стк. 274—275) о том, что аргивянки — «семя коровы» (по-русски звучит несколько странно, по-гречески же spermat' eyteknu boos означало «*потомство*

плодовитой коровы») наполняло жителей Аргоса непонятной человеку XX века гордостью.

И соответственно, Эринии не просто подобны псам (haper kyōn — Евмен., стк. 132; hōs kyōn — стк. 247), но и суть псы, «собаки мстящей матери», как называет их Орест (Жертва, стк. 1052). Но и мать Ореста Клитемнестра настойчиво сопоставляется с собакой: она сама называет себя «собакой в доме» (domatōn kyna — Агам., стк. 612), а Кассандра винит ее в том, что она, как собака (kynos... dikēn), встречала мужа, повизгивая и наставляя уши (стк. 1228—1229). Недаром к ней неоднократно прилагается глагол hylakteō «лаять» [1].

Братья Атриды не сравниваются с орлами-зайцеедами, они сопричастны орлам, отчего прорицатель Калхант и может по орлиному полету предугадать счастливый исход экспедиции Атридов против Трои (Агам., стк. 109—141).

Эта особенность архаического мышления заставляет переводчика Эсхила всякий раз быть настороже, задумываясь, с чем мы имеем дело в каждом отдельном случае — с художественным сравнением или с мифологической сопричастностью человека зверю. Nebru dikēn, как олень, уходит Орест из приготовленной ему западни (Евмен., стк. 111), и Апт совершенно справедливо понимает это место как сравнение. Но справедливо ли превращать в сравнение повесть хора в «Агамемноне» о выросшем в доме львенке? Апт пишет: «Вот так же она (то есть беда) в Илион пришла» (Агам., стк. 738) — но в греческом нет слов «вот так же»: Эсхилово parauta значит «вдруг, внезапно». «Как свора псов помчимся за преступником»,— восклицают Эринии (Евмен, стк. 231), но в оригинале нет сравнения, только глагол kakkynēgeso, «я буду гнать, охотиться». Данаиды говорят об египтянах: «Бесятся, словно псы» (Просит., стк. 759), и опять-таки в тексте Эсхила нет сравнения, а только прилагательное kynothraseis, «дерзкие». Данаиды боятся, что их, «словно кобылиц», повлекут прочь от алтарей (Просит., стк. 430), и фиванские женщины дрожат, что завоеватели потащат их, «как кобылиц — за гривы» (Семеро,

---

[1] См.: J. Rappold. Die Gleichnisse bei Aischylos, Sophokles und Euripides, t. III. Klagenfurt, 1878, S. 21. Работа Раппольда — полезная, но чисто формальная классификация сравнений у греческих трагиков.

стк. 327),— но ни в том, ни в другом случае прямого сравнения — «как», «словно»—нет. Эсхил говорит hippēdon — но можем ли мы быть уверенными, что это редкое слово не заключает в себе чего-то большего, нежели внешний параллелизм между несчастными женщинами и угоняемыми лошадьми? Разумеется, трудность словесной передачи этого архаичного отношения сопричастности безмерно велика, но, видимо, все-таки стоило бы несколько реже обращаться к союзам «как» и «словно».

Другая характерная черта поэтики Эсхила — его постоянное возвращение к одним и тем же образам, ситуациям и сентенциям, которые подчас переходят из трагедии в трагедию: разрывание одежд в горе; принесение свежих ветвей, увитых белой шерстью; горлица, боящаяся змеи или ястреба; утверждение, что вождей во всем винят, и многое другое. Но в отличие от былинных образов и ситуаций, от стереотипов христианской литературы Эсхиловы повторы не превращаются в лексические клише,— повторяя тот же образ и ту же мысль, писатель, как правило, находит иные словарные средства для их выражения. Задача переводчика, следовательно, оказывается очень трудной: он должен и сохранить параллелизм, и избежать тождества. В целом Апту это удается. Сошлюсь хотя бы на вопрос Пеласга:

С какой мольбою, ветки эти свежие
Украсив белой шерстью, ты пришла к богам?

(Просит., стк. 332—333)

и на слова Пифии:

...Масличную, пышную
Он держит ветвь, повитую заботливо
Руном белейшим...

(Евмен., стк. 43—45)

Но если в большинстве случаев Апт удачно передает Эсхилов «нетождественный параллелизм», то иногда это своеобразное явление все-таки ускользает от переводчика. «Зевс — хранитель гостей, перед тобой трепещу, // Это ты в Александра направил свой лук»,— восклицает предводитель хора в «Агамемноне» (стк. 374—375). Я сомневаюсь, что можно «направить свой лук» в кого-нибудь, но сейчас речь не о том. В оригинале Зевс назван xenios, «гостепри-

имец», то есть покровитель «чужих», и, несомненно, стихи нетождественно повторяют ранее сказанную фразу хора о Зевсе-гостеприимце, который послал «против Александра» братьев Атридов. Но поскольку эту фразу (стк. 60—61) Апт перевел: «Так Парису, неверному гостю, на казнь // Зевс Атридов послал» — потеряв и гостеприимца, и Александра, — лексический параллелизм и с ним внутренняя связь двух реплик исчезли.

Напротив, иногда в переводе акцентируется параллелизм и родство превращается в тождество. Один из центральных образов «Агамемнона» — сеть-ловушка. Сперва он вырисовывается смутно, как метафора, как знак грозящей опасности. Уже в первом стасиме предводитель хора упоминает сеть — но еще не связанную с домом Агамемнона: ночь набросила густую сеть (steganon diktyon) — у Апта просто «сеть» — на троянские башни (Агам., стк. 369). Чуть ниже Клитемнестра заявляет, что ее муж был бы весь в дырах, как «рыбацкая сеть» (diktyon) (стк. 859), если бы его столько раз ранили, сколько об этом твердила молва. Затем предводитель хора, сочувствуя Кассандре, называет ее запутавшейся в «сетях судьбы» (morsimōn agreymatōn) (стк. 1032) — и только Кассандра впервые и довольно туманно говорит о сетях (diktyon) Аида, уготованных для Агамемнона, и называет его жену тенетами (arkys) и виновницей убийства (у Апта: «Не сети ли супруга распростерла?» — стк. 1103). Внезапно метафора материализуется: «Накидкою огромной, как рыбачья сеть (amphiblēstron)... Атрида спеленала я»,— рассказывает об убийстве Клитемнестра (стк. 1380—1381) — и потом хор оплакивает Агамемнона, задушенного в паутине (arachnēs en hyphasmati), «в паучьих сетях», как сказано Аптом (стк. 1493). И наконец, сети снова становятся метафорой, мрачно предвещающей грядущее: Эгист ликует, что его враг запутался в «сетях Эриний», согласно переводу (стк. 1581) — в «тканых покровах (hyphantois en peplois) Эриний», если следовать оригиналу.

Присмотримся к этому списку. Там, где Апт говорит «сеть», у Эсхила при тождественности понятия разнообразные лексические варианты: diktyon, agreumata, arkys, amphiblēstron, hyphasmata, hyphantoi peploi.

Мало того, Апт вводит «сеть» еще и там, где в оригинале нет этого понятия. «Страшную поистине //Сплели мы сеть» — это слова Агамемнона о взятии Трои (стк. 813—814), у

Эсхила же идет речь о harpagas hyperkopus, ужасном грабеже. Апт ставит метафору «сеть плести» (стк. 1636) там, где подлинник пользуется глаголом dolōsai, «коварно обманывать».

Разумеется, в каждом отдельном случае слово «сеть» уместно — в целом же создается ложное представление о стиле Эсхила, который отнюдь не был столь унифицированным, как может показаться по однообразному повторению «сети». Справедливости ради надо отметить, что Апт пользуется, кажется, дважды в «Агамемноне» и синонимом «сети» — словом «тенета», но в обоих случаях в оригинале обнаруживаются еще новые слова — gangasmon (стк. 371), букв. «сетка для ловли устриц», и herkea (стк. 1610), букв. «ограда, петля».

Как «сеть» в «Агамемноне», «море» в «Персах» — центральный конструктивный образ. Сперва войско персов сравнивается с бурным морем (Персы, стк. 90—91), затем персидские старейшины горделиво говорят о своем народе, который привык без боязни смотреть на море (стк. 109—111). Это море — родное и близкое персам — названо Эсхилом ласковым словом thalassa, которое встречается затем еще раз в описании битвы у Саламина: «моря видно не было» (стк. 418). И как в «Агамемноне» внезапно исчезает слово diktyon, уступая своим синонимам, и здесь на смену thalassa приходят другие наименования: пучина бед (kakon pelagos — стк. 434), вал несчастий (стк. 600), ужасная бездна (hals deina — стк. 576. Ср. halitypa barē: скорбь о канувших в бездну — стк. 945), морские беды (ataisi pontiaisin — стк. 1037). Смена лексики, таким образом, отчетливо совпадает со сменой этической нагрузки образа: thalassa обозначает «доброе» море, и не случайно его уже «не видно» при Саламине,— другие синонимы используются для создания картины гибельного моря и связанных с гибелью метафор. В переводе же Эсхилова многогранность покрыта одним словом «море» — или образованным от него прилагательным «морской» (исключение — «вал несчастий»). Унификация языка усиливается еще и тем, что море возникает в переводе даже там, где в оригинале нет соответствующего слова (стк. 380), а также при обозначении морского боя или похода (стк. 455, 719, 728, 905, 1075), хотя в оригинале стоят совсем иные термины: naon machē, nautēs, nautikos, naubatan, barisin holomenoi.

Так мы подходим к одной из труднейших переводческих

проблем — к вопросу о возможности воссоздать средствами другого языка лексическое и, более того, стилистическое своеобразие Эсхила. Когда говорят об эсхиловском стиле, всегда вспоминают полемическую характеристику, которую дал «отцу трагедии» его младший современник Аристофан, писатель острый, страстный и пристрастный, но обладавший тем несомненным преимуществом перед нами, что воспринимал язык Эсхила как живой.

В «Лягушках», в агоне Еврипида и Эсхила, лексика создателя «Прометея» и «Персов» высмеивается как выспренная:

Тогда он дюжину добавил слов ходульных,
Гривастых и нахмуренных, страшилищ невозможных,
Неведомых и зрителю. .
Ни слова ясно не сказал...
Одни Скамандры, рвы кругом да на щитах звенящих
Грифо-орлы расселись в ряд; речь так высокопарна,
Что не легко ее понять.

(Перевод Ю. Шульца)

Конечно, комедия Аристофана гиперболизирует стилистические особенности Эсхилова театра, но все же это суждение делает принятую Пиотровским попытку создать просторечивого Эсхила не слишком убедительной: сложные метафоры и эпитеты, использование гомеровской лексики — все это, конечно, далеко от простоты, и Апт справедливо переводит трагедии в высоком стиле. Вот несколько примеров из «Агамемнона»: «владыки лучистые неба» (Агам., стк. 5), «светоч» (стк. 8), «взалкать» (стк. 159), «вещания» (стк. 211), «выя» (стк. 228, 534), «ночи благодатной дочь» (стк. 277). Апт говорит о Клитемнестре — «супруга» (стк. 272, 328, 422), но не буднично — «жена». Вся эта лексика, в общем, соответствует характеристике Аристофана — без, разумеется, гривастых слов-страшилищ, которые, скорее всего, порождены буйным острословием самого комического поэта.

Однако был ли Эсхил поэтом о д н о г о лексического слоя, поэтом только высокого стиля — вот проблема и для стилистического анализа, и для перевода. При этом я не имею в виду вкрапления отдельных и случайных бытовых слов в ткань перевода: так, в «Агамемноне» за «лучистыми владыками света» и «светочем» следует вполне обыденная

«подстилка», будничность которой усугублена простыми эпитетами «жестка, тонка» (стк. 12—13) — в оригинале, напротив, говорится о беспокойном ночном ложе и употреблено редкое составное прилагательное nyktiplankton. И я не уверен, что хор Данаид, внезапно переходящий от высокой лексики («туком поля кормит» — Просит., стк. 858—859) к просторечию («горло надрываешь, бранишься» — стк. 876—877), отвечает Эсхилову лексическому рисунку. Действительно, употребленный Эсхилом глагол hylakteō означает «лаять» и прилагается к собакам, но с ним (в раннюю пору, во всяком случае) никак не связывалось вульгарно-бранное содержание; в «Одиссее» (XX, 13) этим словом обозначается клокотание злобы и, возможно, Эсхил имеет в виду эту гомеровскую метафору. Что же касается второго глагола, тут же поставленного Эсхилом, bryazō, «наливаться соком, быть полным сил», то он ни в какой мере не имеет вульгарного оттенка. Нужно еще добавить, что эта реплика Данаид (perichampta bryazeis) считается испорченной: слово perichampta непонятно и в других текстах не встречается [1].

Речь идет, следовательно, не о нарушении стилистической цельности применением стилистически неадекватного контексту слова и выражения, но о наличии у Эсхила индивидуальных речевых характеристик, выяснить которые, повторяю, при нашем книжном восприятии древнегреческого языка почти безнадежное занятие. Однако, по крайней мере в одном случае, Эсхил сам приходит на помощь. Орест, скрывая свое происхождение, предлагает другу:

Мы будем речью подражать фокеянам
И на парнасский лад произносить слова.

(Жертва, стк. 561—562)

И затем он представляется Клитемнестре, своей матери, как давлидец, прибывший из Фокиды (стк. 670: в оригинале он назван xenos — термином, о котором мы уже говорили выше).

Слышатся ли в речах Ореста диалектизмы, я не берусь судить. Эсхил указывает точный адрес — Фокида, но соблюдает ли он обещанное?

---

[1] Попытку восстановления испорченного текста см.: H. J. Rose. A Commentary . . ., I, p. 72 f.

Царь Пеласг говорит, обращаясь к Данаидам: «Воздержись от резкостей» (Просит., стк. 512), но соответствующая реплика предводительницы хора: «Враги б меня не съели пострашнее змей» (стк. 511),— на мой взгляд, не содержит никаких резкостей. По-видимому, здесь, как и в рассказе Ореста, от нас ускользают какие-то особенности древнегреческой лексики.

Есть, однако, одна сцена, где попытку речевой характеристикой подчеркнуть иноземное происхождение героя как будто бы можно проследить. Слова египтянина-глашатая в «Просительницах» даже на слух выпадают из общего звучания Эсхиловой речи. Прислушайтесь к ним:

susthe susth'epi ba-
rin hopōs podōn . . .
ukun? ukun?
tilmoi tilmoi kai stigmoi,
polyaimōn phonios
apokopa kratos,—

что означает примерно следующее: «Давай, давай на барку (слово baris имеет специфический оттенок, означая египетскую ладью), сколько [есть] ног. Разве? Разве? Щипки, щипки и уколы, весь в крови, окровавленный, отсечение, власть». Как характерно для человека, плохо знающего язык! Глашатай совершенно не пользуется глаголами, кроме susthe, от seyo, гнать, да и то в повелительном наклонении, дважды повторяет одно и то же слово; вся фраза звучит бессвязно. В передаче этой бессвязности Пиотровский с его пониманием Эсхила оказался довольно точным (беда только в том, что у него почти весь Эсхил звучал, как слова глашатая):

В барку, в барку живей!
Шевелитесь, эй!
Не зевать, не зевать!
Толчок, толчок, пинок, щипок!
По затылку, в кость и в кровь,
Топором пополам!

В том же ключе сделан перевод В. Ярхо:

Вставай, вставай!
В лодку живей!
Давай, давай!

За косы, за косы! Клеймо на лоб!
Кровь и смерть!
Голова долой! Сила у нас! [1]

Напротив, у Апта слова глашатая хотя и отличаются от речей других действующих лиц, однако выглядят приглаженными:

Живо, живо на барку! Бегом, бегом!
А то гляди,
За косы, за косы схватим, ножом кольнем,
А иной и голову
Без пощады срубим.

(Просит. стк. 837—841)

Исчезла безглагольность неграмотной речи. Появились развернутые угрозы: «За косы схватим, ножом кольнем». Появилось вопиющее в контексте слово «иной» (ср. еще стк. 884: «за кудри потащить иных»): глашатай, подгоняя Данаид, не думает об их разграничении, да и выразить какое-либо разграничение не в состоянии. Неуместно и «без пощады» — ведь в оригинале египтянин обходится одними междометиями и существительными. Весь лексический рисунок слов глашатая в переводе несколько смещен, сохранены только повторы («Живо, живо... Бегом, бегом»).

По-видимому, смещение лексики обнаруживается и в переводе первого эписодия «Евменид», в диалоге Аполлона и предводительницы хора Эриний. Аполлон гневно гонит Эриний из своего храма, предводительница же обращается к нему: «Владыка Аполлон, дай возразить тебе» (Евмен., стк. 199). Мне кажется, что уже в обращении «Владыка» содержится нечто неполноправное, униженное, и этот оттенок закрепляется затем просьбой: «Дай возразить». На самом деле Эриния говорила: «Царь Аполлон (где «царь» — лишь титул), выслушай в свою очередь». Нет в греческом и властной формулы Аполлона (стк. 202): «Уход отсрочу твой» — бог заявляет Эринии: «Говори подробнее» (букв.: «Вытяни размеры слова»). Ничтожная нюансировка — и сразу спор двух равновеликих сил приобретает оттенок столкновения между царственным богом и обездоленными, ослабленными демонами, выполняющими некоторую «службу и обязанность» (стк. 208). Кстати, и

[1] Цит. по кн.: В. Ярхо. Эсхил, с. 80.

«службы» нет у Эсхила — нам «предписано» (prostetagmenon), заявляют Эринии.

И вот настает время расставаться с переводом Апта и подводить итоги. Как всегда, хороший поэтический перевод есть и обретение и вместе с тем потеря; перевод Апта не только поэтический, но и поэтичный, он — настоящая русская поэзия, звучащая, воздействующая на чувства читателя, развертывающая мир непривычных образов. И вместе с тем нельзя отделаться от горького ощущения — не бездны, конечно, но все же отчетливой грани между переводом и оригиналом, грани, которая яснее обнаруживается не в тексте, но в контексте — образном и смысловом. Но можно ли вообще преодолеть эту грань? Можно ли вообще, оставаясь верным слову и стиху, передать подтекст и контекст древнегреческой драмы? Легче задавать вопросы, чем отвечать на них.

С. Слуцкая

«ПОЖАР СКОРБЯЩЕГО СЕРДЦА»

Вопрос о том, как переводить стихи античных поэтов, издавна занимал внимание русских писателей. Первоначальные споры велись преимущественно о форме перевода: размере и рифме. Кантемир, переводя Горация и Анакреона, «стихи без рифм употребил, чтоб можно было ближе оригинала держаться» [1]. Тредиаковский перелагает «Тилемахиду» гекзаметром «всеконечно без побрякивающия на концах варварския рифмы» [2]. «Тилемахида» не принадлежит к античной поэзии, но нас сейчас интересует попытка ввести в русскую поэзию гекзаметр и тесно связанное с нею отрицание рифмы. Русский гекзаметр рождался трудно и в спорах. Костров перевел «Илиаду», В. В. Петров — «Энеиду» александрийским стихом; Радищев сожалел, что не гекзаметром. Гнедич, продолжая опыт Кострова, перевел шесть песен «Илиады» александрийским стихом, убедился в невозможности его для передачи Гомера и перешел к гекзаметру. Капнист, возражая Гнедичу и «видя опасность, введением иноземных эксаметров словесности нашей угрожающую» [3], предлагает вместо них стих русской народной поэзии. В 1849 году Иринарх Введенский считает, что «греческого гекзаметра нет и не может быть ни в русском, ни в других новейших языках» [4], что это доказано и что современные поэты снова повторяют ошибку бедного Тредиаковского — это уже после того, как гекзаметром писали Гнедич, Жуковский, Пушкин.

---

[1] Цит. по сб.: «Русские писатели о переводе». Л., «Советский писатель», 1960, с. 29.
[2] Там же, с. 41.
[3] Там же, с. 68.
[4] Там же, с. 256.

Против гекзаметра возражал и Чернышевский. К его аргументации мы вернемся впоследствии.

К рифме, как правило, прибегали те переводчики, которые заменяли подлинные античные размеры размерами нового времени.

Еще одним предметом спора был порядок слов. Одни видели в буквальном повторении несвойственного русскому языку расположения слов в латинском стихе неуклюжесть и натянутость, другие — художественную верность оригиналу.

Стремление к максимальной верности оригиналу было отличительной чертой большинства русских переводов античной поэзии, а также споров, которые велись об этих переводах. Но само понимание верности оригиналу было различным. Стремясь к точности, многие переводчики настолько упускали из виду художественные стороны стиха, что сложилась даже своего рода традиция перевода античной поэзии, без влияния которой не осталась и русская оригинальная поэзия; черты этой своеобразной традиции отразились в шутке:

Се Росска Флакка зрак! Се тот, кто, как и он,
Выспрь, быстро, как птиц царь, порх вверх на Геликон.

Здесь метко схвачены неестественная инверсия, синтаксическая неуклюжесть, какофония, неудобопроизносимые стыки слов, сочетание архаической лексики с просторечием и общая ходульность и вымученность стиха. Шутка эта, имевшая хождение еще в журнальной полемике 20-х годов нашего века, не совсем потеряла значение и теперь, по крайней мере в области перевода римских поэтов.

Фет, который переводил Горация рифмованным ямбом и в то же время объявлял, что «не смел поправить на нем и волоска», был наиболее влиятельным представителем той тенденции, в которой безграничное почтение к оригиналу соединилось со столь же безграничным произволом в выборе версификационных средств перевода. Похвала Фета немецкому переводчику Хафиза, который, «как и следует переводчику, скорее оперсичит свой родной язык, чем отступит от подлинника», наглядно отражает основную слабость буквалистского метода: «оперсичивание» своего родного языка, небрежение присущими ему законами и его художественной природой — это бросающийся в глаза, но чисто внешний эффект, подменяющий передачей поверхно-

стных примет оригинала то его глубинное своеобразие, которое воссоздается не насилием над языком, а всей его свободой и выразительностью.

Немалая в наше время практика переводов античной поэзии давно уже требует большого и обстоятельного разговора, обмена общими мнениями и анализа конкретных переводов. Настоящая статья, включаясь в этот будущий разговор, содержит ряд размышлений, возникших по поводу переводов трех римских поэтов — Катулла, Тибулла и Проперция [1]. Мы увидим, что старый спор не только не кончен, но настоятельно требует продолжения, как ни шагнуло вперед искусство перевода по сравнению с прошлым веком.

Вышедшая впервые в 1929 году маленькая книжечка стихотворений Катулла в переводе Адриана Пиотровского мастерски воспроизводит подлинные размеры Катулла. В большой мере соблюдена смысловая близость к подлиннику. Стих звучит по-русски легко, непринужденно, без насилия над строем фразы и ритмом. Все это вместе было ново в переводах римской поэзии, хотя и подготовлено отчасти переводами греческой трагедии Ф. Ф. Зелинского и Инн. Анненского.

И сейчас переводы Адриана Пиотровского остаются у нас лучшими переводами Катулла. Но есть в них черты, уже вызывающие возражения. Чуть позже их выхода в свет, в начале 30-х годов, в мировой научной литературе появились работы, посвященные пристальному стилистическому анализу поэзии Катулла. Эти исследования подтвердили то, что интуитивно определил А. Блок, называя Катулла «латинский Пушкин». Сравнение это, конечно, уязвимо, как всякое сравнение, но Блок любил и знал и Пушкина и Катулла (которого изучал в том же Петербургском университете, что и А. Пиотровский).

Катулл прожил немногим более тридцати лет; он был виднейший представитель школы «неотериков» — «новых поэтов» и единственный из неотериков, чьи стихи дошли до нас. Катулл — один из самых совершенных в мировой поэзии мастеров стиха. Совершенство это проявляется, в частности, в эвфонии, в той гармонии звуков, которая при-

---

[1] Катулл. Книга лирики. «Academia», 1929. Валерий Катулл. Альбий Тибулл. Секст Проперций. Библиотека античной литературы. Перевод с латинского. М., Гослитиздат, 1963.

дает такую прелесть пушкинским стихам и которою владел также и Катулл. Но главным образом это совершенство состоит в том, что, какую бы из сторон словесного воплощения поэтической мысли мы ни взяли, будь то лексика, синтаксис, расположение слов в стихе, ритм, размер, звучание, тропы и фигуры — всего не перечтешь,— любая из конкретных примет формы окажется незаменимой, выбранной с самой высокой мерой точности и нерасторжимо слившейся с мыслью и с эмоцией стихотворения. Все это множество лучей, собранное в один фокус, и есть то, что мы называем стихотворением. А для того, чтобы ясно себе представить, как необходимо для его совершенства совершенство каждого из компонентов, переводчику всегда полезно помнить о том труде, какого стоит истинному поэту всякое «удавшееся» стихотворение.

Поэты ссылаются на вдохновение, на Аполлона, на девять Муз или Музу; Катулл любил делать вид, что творчество его—легкая забава, а свои лирические стихи называл «безделками». Но если «труд упорный», растворившись в стихе, превращается в легкость, если стихотворение, пройдя сквозь все черновики и помарки, выглядит так, словно вдруг родилось готовым из головы творца,— то пусть этому верит читатель, но не переводчик. Никто из нас не видел черновиков Катулла — но стоит вглядеться в его стихи, такие непосредственные, будто они сложились сами собой, будто брошены мимоходом по случайному поводу, чтобы увидеть за ними не меньше труда, чем в красноречивых черновиках Пушкина. Во всяком случае, нет сомнения, что поэтический труд был для Катулла не забавой, а серьезнейшим делом его жизни. Вряд ли жили бы две тысячи лет шутливая записка к «крошке Ипсифилле» или негодование по поводу украденного платка, если бы эти «безделки» не были серьезным завоеванием тех новых тем, новых областей лирической поэзии, которые теперь кажутся ее естественным достоянием, но которые кто-то когда-то должен был осваивать впервые.

Ярость инвектив, острота реакции, не всегда соответствовавшая ее поводу, создали представление о Катулле как о поэте, потерявшем всякое мерило объективных жизненных ценностей и настолько бурно воспринимавшем даже самое незначительное событие личной жизни, что он тут же делал его предметом своей поэзии. Так понимают Катулла и некоторые исследователи.

Иначе воспринимал Катулла А. Блок: «...личная страсть Катулла, как страсть всякого поэта, была насыщена духом эпохи; ее судьба, ее ритм, ее размеры, так же как ритм и размеры стихов поэта, были внушены ему его временем; ибо в поэтическом ощущении мира нет разрыва между личным и общим; чем более чуток поэт, тем неразрывнее ощущает он «свое» и «не свое»; поэтому в эпоху бурь и тревог нежнейшие и интимнейшие стремления поэта так же преисполняются бурей и тревогой» [1].

Необычайная эмоциональная острота стихов Катулла — это отражение его бурного времени, пронизавшего тревогой самые интимные чувства поэта. Но и еще одно веяние времени сказалось в его стихах: новое самоощущение личности. Все, что входит в круг чисто личных переживаний, что затрагивает не коллективно-полисную, а сугубо частную сторону жизни человека, становится вдруг интересным и значительным,— недаром Цицерон, ревнитель старой полисной морали, не признавал поэзии неотериков.

Необыкновенному расширению поэтических тем у Катулла по сравнению с предшествующими ему поэтами сопутствует и упорнейшая работа над формой. Каждое его стихотворение, что бы оно ни выражало,— это новый стилистический поиск и завоевание, а все творчество Катулла и его друзей-неотериков — очевидный рубеж в истории римской поэзии. Эмоциональный, стилистический, жанровый диапазон лирики Катулла очень велик. Наряду с крайне субъективными стихотворениями — гимн к Диане, пронизанный радостью устоявшегося, традиционного мироощущения, рядом с яростными инвективами — свадебная песня и прелестная шутка о любви Септимия и Акмы, с их ясным и светлым, гармоничным, мы сказали бы теперь — пушкинским строем чувств. Есть у Катулла грубоватые, непристойно-резкие нападки на своих политических и литературных врагов, и есть стихи, язвительное содержание которых облечено в нарочито изящную, безупречно литературную форму.

От современного перевода мы ждем адекватной передачи художественных средств каждого стихотворения; одной только смысловой и эмоциональной верности оригиналу нам уже недостаточно.

---

[1] А. Блок. Катилина. Собрание сочинений в восьми томах, т. 6. М., Гослитиздат, 1962, с. 83.

Так, неповторимость сочетания желчной насмешки с нарочитым наружным изяществом формы теряется, когда А. Пиотровский переносит внутреннюю остроту чувства на словесный облик стихотворения. Разрушение внешней сдержанности оригинала в переводах А. Пиотровского проявляется и в облегченном, более непринужденном, чем у Катулла, синтаксисе (хотя полностью передать по-русски строгий аскетизм катулловского периода невозможно) и главным образом в лексике.

E foro otiosum А. Пиотровский передает «на досуге шатался я по рынку»; non est sana puella — «не в себе эта шлюшка»; clamat — «вопит»; manu sinistra non belle uteris in joco atque vino [1]— «левой лапой ты орудуешь худо на попойках». Хотя аллитерация «левой лапой» звучит вполне по-катулловски, но единственное слово «левой» изо всех цитированных стилистически соответствует оригиналу с его едко подчеркнутой корректностью языка, и то лишь потому, что оно нейтрально.

Вот как обращается Катулл к провинциальной красавице, которую кто-то сравнивает с его Лесбией: «Привет тебе — девушка не с маленьким носом, не с красивой ножкой, не с черными глазами, не с длинными пальцами, не со свежим лицом, не со слишком изысканной речью...» (carm. 43).

А. Пиотровский переводит это так:

Добрый день, долгоносая девчонка,
Колченогая, с хрипотою в глотке,
Большерукая, с глазом как у жабы,
С деревенским нескладным разговором!

Вот одно из знаменитых двустиший Катулла:

Ментула прет на Парнас. Да навозными вилами Муза
Гонит шута кувырком. Ментула в пропасть летит.

У Пиотровского в прижизненном издании вместо «да» было «но». Но у Катулла — и это важно — нет и «но»; нет слова «прет», нет «навозных» вил, нет «шута». У Катулла два стиха — два спокойно информирующих предложения: «Ментула пытается влезть на Парнас. Музы вилами сбрасывают его вниз головой». Лишь язвительное (по-русски непечатное) прозвище «Ментула» словесно выдает

---

[1] C a t u l l i. Veronensis liber, rec. M. Schuster. Lpz., 1958,carm. 10, 2; 41,7; 6,7; 12,1, 2.

отношение Катулла к политически ненавистному ему Мамурре и к его стихам. Весь внутренний яд этого двустишия заключен именно в том контрасте, который динамически возникает между содержанием и предельной простотой его выражения.

Есть у Пиотровского отличные переводы, испорченные одним стилистически неверным, резко диссонирующим словом: «бесноватый» (vesanus); «морские хляби», «ты слышишь, чуешь?»

Вообще словарь А. Пиотровского очень разнообразен. Для того чтобы передать сотканный из множества оттенков эмоциональный подтекст катулловских стихов, А. Пиотровский использует слова самых разных лексических слоев. Катулл был в этом отношении гораздо более сдержан. Сравнительная бедность словаря римских поэтов — не скудость, а сознательное самоограничение, результат строгого лексического отбора. Зато смысловой и стилистический вес каждого слова очень велик. Любое слово, не нейтрально окрашенное, как архаизм, диалектизм, просторечие, греческое заимствование и т. д., ощущалось в контексте очень сильно и, как всякое сильное средство, применялось римскими поэтами в точнейшей дозировке и только там, где надо. Так, в упомянутом стихотворении о краже платка — тонком, издевательски-ироничном, с неожиданно лирической концовкой — одно только греческое «mnemosynum» — «сувенир» — выделяется из обычной лексики, и притом именно изысканностью, в отличие от прямолинейной брани перевода.

Перенося внутреннюю, глубоко в подтекст спрятанную эмоциональность на внешнюю форму ее выражения, используя экспрессивно окрашенные и принадлежащие к очень разным лексическим слоям слова там, где оригинал словесно гораздо более сдержан, А. Пиотровский, строго говоря, отступает от оригинала.

Тем не менее он создал очень цельную, верную по общему настроению книгу переводов Катулла — плод переводческого таланта, любви к поэзии Катулла и профессиональных знаний в области классической филологии.

А. Пиотровскому удалось донести в переводе то, что составило славу Катулла в веках: свежесть личного восприятия мира, мгновенный сильный отклик на множество впечатлений жизни. Вот почему, при всех недостатках, в которых нам теперь легко упрекать А. Пиотровского, он от-

крыл Катулла для русского читателя. Общее эмоционально-эстетическое впечатление от стихов Катулла стало для Пиотровского надежной путеводной нитью, которая помогла ему сохранить верность римскому поэту. В этом отличие переводов А. Пиотровского от тех, кто переводил Катулла до и после него.

Попробуем показать это в сравнении.

Эмоциональное содержание 31-го стихотворения Катулла — радость человека, который вернулся домой из долгого утомительного путешествия. Вот и Сирмион — полуостровок на озере Гарда, где стоит дом поэта. Как я рад видеть тебя, Сирмион, не верится, что я уже здесь, а не в Финии и не в Вифинии!

Как сладостно, тревоги и труды
Сбросив,
Заботы позабывши, отдохнуть
Телом,
Усталым от скитаний, и к родным
Ларам
Вернуться и в постели задремать
Милой!
Так здравствуй, старый Сирмий, и встречай
Гостя!
Ты радуйся, озерных берегов
Заводь!
Пусть все смеется: дом и все, что есть
В доме!

(Перевод А. Пиотровского)

О, что отраднее: забот свалить бремя
И возвратиться с легкою душой снова,
Устав от долгих странствий, к своему Лару
И на давно желанном отдохнуть ложе!
Вот вся награда за труды мои... Милый
Мой Сирмион, ликуй: хозяин твой прибыл!
Ликуйте, озера Лабийского волны!
Все хохочите, сколько в доме есть Смехов!

(Перевод С. Шервинского)

Перевод А. Пиотровского так же непрост, как непрост оригинал: и там и тут есть необходимая мера приподнятости над обиходным языком повседневности, есть преображение житейского факта в явление искусства. В каждом стихотворении такое преображение происходит по-разному. Здесь все мастерство поэта направлено на передачу самой радости в ее первый непосредственный момент, ра-

дости, не вылившейся в привычные формы поэтического шаблона. Это и есть то главное, что воспроизвел переводчик.

У Шервинского непосредственное чувство заменено тем, чем это стихотворение не должно было быть по самому своему замыслу: введенным в литературную традицию рассказом о чувстве; отсюда и вся разница в выборе конкретных средств выражения. Малейшая словесная деталь уже вызывает смещение:

Как счастлив я, как весел, что тебя
Вижу!
(*А. Пиотровский*)

Как счастлив я, как рад, что *вновь* тебя вижу!
(*С. Шервинский*)

Одно слово «вновь» переводит стихотворение в иной литературный ряд.

«... и к родным Ларам //Вернуться и в постели задремать// Милой» вполне соответствует всем знакомому, каждым из нас когда-нибудь испытанному чувству: «Наконец-то я дома!»; но нет на свете чувства, которое могло бы быть выражено словами «и на давно желанном отдохнуть ложе». Это не чувство, а рассказ о нем, медитация, литература.

«Здравствуй, милый Сирмион, радуйся хозяину! Радуйтесь, озерные волны!»

Пусть все смеется: дом и все, что есть
В доме!

Последний стих у А. Пиотровского словесно отступает от оригинала, но в нем точно отразилось эмоциональное движение стихотворения от внутренней взволнованности поэта до желания включить в свою радость весь окружающий мир.

«Все хохочите, сколько в доме есть Смехов»—словесно точный перевод, но он не точен, он попросту неверен, потому что «Смехи» принадлежат к очень камерной русской стиховой традиции, а катулловское cachinni — к простонародной образности римского фольклора, которая находится здесь в полном согласии со всей остальной поэтикой. При большой словесной близости к оригиналу Шервинский перевел не 31-е стихотворение Катулла, а стихотворение вообще, в котором нет личности поэта.

А. Пиотровский переводил каждое стихотворение Катулла как единое органическое целое, и, поскольку целое прочтено им верно, он при всех частных неудачах и отклонениях остается в конечном счете верным оригиналу. Шервинский переводит не целое, а компонент за компонентом, преимущественно — слова. Но, упуская из виду целое, переводчик теряет ключ к пониманию частностей.

Вот еще пример, аналогичный приведенному выше.

Начало 9-го стихотворения у А. Пиотровского:

Мой Вераний, мой друг! Из многих тысяч
Самый милый и самый ненаглядный...

«Милый» и «ненаглядный» — характерная для А. Пиотровского словесная расшифровка того, что у Катулла в подтексте, но расшифровка точная, опирающаяся на другие стихотворения Катулла (в подлиннике «Вераний, самый дорогой друг из трехсот тысяч друзей»).

У С. Шервинского так:

О, Вераний, из всех друзей ближайших
Миль на триста ко мне всех прочих ближе...

Mille по-латыни не «миля», а «тысяча». От этой смысловой ошибки, как и от невозможного здесь обращения «о, Вераний», и от многих других отклонений от оригинала переводчика удержало бы прочтение в этом стихотворении главного: что оно — отклик на т о л ь к о ч т о полученную весть о возвращении друга. Все искусство поэта состояло в том, чтобы, минуя привычные приемы стихотворчества, так использовать выразительные возможности стиха, чтобы заставить забыть, что это стихи. Искусство переводчика должно было пойти тем же путем.

Ты под кровлю родную возвратился,
К старой матери и к любимым братьям.
Возвратился! О радостные вести!
Я увижу тебя, рассказ услышу
О Гиберах, о землях, о народах,
Как и встарь ты рассказывал. И шею
Обниму, и глаза твои и губы
Поцелую. Эй, слушайте, счастливцы!
Кто счастливей меня и кто богаче?

(Перевод А. Пиотровского)

Ты ль вернулся домой, к своим Пенатам,
К братьям верным и к матери-старушке?
Да, вернулся,— как рад я сладкой вести!

Видя целым тебя, вновь буду слушать
Твой *обычный* рассказ; на шее виснуть,
Без конца целовать глаза и губы!
Много ль в мире найдешь людей блаженных,
Кто меня веселей, меня блаженней?

(Перевод С. Шервинского)

И тот и другой перевод отличаются большой близостью к подлиннику, при незначительных неизбежных отступлениях. Как же их судить?

Venisti. O mihi nuntii beati! — «Возвратился! О радостные вести!» Точно так и в оригинале: душа поэта охвачена в этот момент самой в е с т ь ю о возвращении. «Да, вернулся,— как рад я сладкой вести!» Это уже не первая, непосредственная радость, а опосредованная, осознанная, переложенная в рассказ. Таким же образом будут разниться между собой и другие, казалось бы, незначительные языковые расхождения в переводах Пиотровского и Шервинского. Что лучше: «к старой матери» или к «матери-старушке»? Проще всего свериться с грамматикой оригинала, но вряд ли это будет серьезно. Верность общему художественному впечатлению может быть здесь единственным надежным критерием.

Знаменитые строчки 5-го стихотворения Катулла переданы у А. Пиотровского не вполне удачно:

В небе солнце зайдет и снова вспыхнет,
А для нас, чуть погаснет свет мгновенный,
Непробудная наступает полночь.

В этих, хотя и хороших, стихах все-таки нет того словесного мастерства, с каким вечные закаты и восходы солнца противопоставлены у Катулла вечной ночи, сменяющей краткую жизнь человека; главное же — в переводе трудно уловить метафору: речь идет как будто об обычной ночи, сменяющей день (в подлиннике — игра слов: occidere — значит и «заходить» и «умирать»).

Новый сборник предлагает перевод С. Шервинского:

Пусть восходят и вновь заходят звезды,—
Помни: только лишь день погаснет краткий,
Бесконечную ночь нам спать придется.

Здесь тоже нелегко угадать метафору. Но откуда взялись звезды? Солнце, каждый день восходящее и заходящее, вполне закономерно для норм латинского языка наз-

вано во множественном числе — soles. Переводчик сберег множественное число, но безнадежно утратил содержание этих знаменитейших в мировой лирике строк.

Из двух переводческих полюсов, которые называет М. Гаспаров в своей очень интересной статье [1], один полюс — это перевод, «стремящийся передать подлинник слово в слово». Этого полюса в стихотворном переводе еще никто не достигал, и вряд ли он не мираж. Другой полюс — «перевод, стремящийся передать подлинник в масштабах целого произведения, скажем — целого лирического стихотворения: передать его «впечатление», то есть, прежде всего, эмоциональное и идейное содержание подлинника, независимо от передачи его образов, а тем более — стилистических фигур и отдельных слов». Такие переводы существуют, их справедливо называют «подражаниями»; этот полюс очень далек от того, что мы понимаем собственно под переводом.

И все же стремление «передать подлинник в масштабах целого произведения, скажем — целого лирического стихотворения» — это единственно плодотворный путь художественного перевода. Пример А. Пиотровского, как нам кажется, достаточно убедительно говорит о том, что не существует злого рока, заставляющего такой перевод непременно улетать к полюсу вольного подражания.

Когда Гаспаров иронически берет в кавычки слово «впечатление», которое стремятся передать переводчики, он прав по отношению к тем из них, кто за своим впечатлением не видит оригинала; но он не прав, абсолютизируя свою иронию.

«Впечатление», или, если угодно, «чувство» или «дух» и прочие ненаучные выражения — это попытки назвать ту еще не названную наукой, но несомненную реальность, которая присутствует в каждом произведении искусства, сообщая ему то, что и делает его произведением искусства,— его уникальность. Постичь и передать эту реальность можно только на основе самого произведения, его точного текста; мы вправе и должны различать субъективно-произвольное и точное впечатление.

Если же критерием точности избрать предлагаемую Гаспаровым «длину контекста», то чем совершенней пере-

---

[1] М. Гаспаров. Брюсов и буквализм. «Мастерство перевода». Сборник восьмой, 1971.

водимые стихи, тем обязательней для перевода будет точность на молекулярном уровне — всякая иная попросту теряет смысл.

В особенности неверный и обманчивый путь — переводить слова, с их многозначностью и многоплановостью, с их вечной игрой смыслов (тем более — в поэтической речи).

Как правило, буквалисты переводят слова их ближайшим словарным соответствием, совершенно игнорируя весь круг переносных и потенциальных значений слова.

Перевод катулловских поэм удался Шервинскому больше, чем перевод лирики Катулла. Среди них лучше других переведен эпиллий (небольшая поэма) 64. В нем есть немало удачных стихов. Стремительно и кругообразно, подобно веретену, бегущий сюжет, песня Парок с ее бесстрастным припевом: «вейте бегущую нить, бегите, кружась, веретена», радостный пир богов и горькая концовка о преступлениях людей — современников Катулла,— все в этой поэме о превратностях человеческой судьбы проникнуто зрелым и мудрым, гомеровским гуманизмом, и перевод, при всех недостатках и неточностях, доносит его. Но и в поэмах мы то и дело наталкиваемся на смысловые искажения, возникшие из-за буквальной передачи слов.

Так, rapidus — значит «быстрый», «стремительный». Но rapidus Sol — это «жгучее» или «палящее» солнце. Стих Катулла (66, 3) в оригинале гласит: «понял, как затмевается огненный блеск палящего солнца», у Шервинского — «... как пламенный блеск тускнеет бегущего солнца». Речь идет об астрономе, понявшем природу солнечных затмений, и смысл эпитета в том, что темнеет «палящее», т. е ярко светящее, а не «бегущее» солнце.

Incendium — пожар, а переносно — «несчастье»», «бедствие». Старик Эгей, провожая сына Тезея на страшный бой с Минотавром, говорит ему:

> Черные я паруса повешу на зыбкую мачту,—
> Пусть всю горесть мою, *пожар скорбящего сердца,*
> Парус иберской своей чернотою расскажет унылой...
>
> *(64, 225—227)*

Пышное «пожар скорбящего сердца» не передает неподдельного отцовского горя; в оригинале сказано nostraeque incendia mentis, что приблизительно означает: «мое душевное горе».

Sudare — буквально «потеть», а в более общем смысле — «сочиться», «быть пропитанным». Красавица сосна с сочащейся смолистой корою и шишками (64, 107) превращается в «сосну шишконосную с потной корою». Здесь неверен не только буквальный перевод эпитета «потный» вместо «смолистый», но и буквальное воспроизведение сложного прилагательного: «шишконосная». Это неуклюжее, искусственно созданное слово не украшает стих, как украшает его в оригинале соответствующее ему латинское coniger. У Катулла этот эпитет не случаен, он вносит в стиль нотку эпической приподнятости,— но ведь нельзя традиции стиля, сложившиеся в одной поэзии, переносить в другую механически. Комически звучат буквально переведенные метафоры, вроде «горящего мужа» или «запылавшей девы».

Вот еще один образец буквализма:

Перестань же ты плакать, А-
врункулея...

В латинском стихосложении такой перенос, во-первых, возможен, во-вторых, эта возможность использована с удивительным эффектом: имя невесты, Aurunculeia, перенесенное на дифтонге, гармонически входит в певуче организованный на гласных «i» и «u» следующий стих. В переводе от эвфонии ничего не осталось, «врункулея» звучит весьма неловко, да и сам по себе разрыв слова на две строчки в русском тоническом стихе известен, как правило, только в пародийном контексте.

Чрезмерная забота о верности оригиналу во всех мелочах формы обычно сочетается с отсутствием заботы о стилистической верности. Конкретное знание авторского стиля заменяется каким-то общим представлением о «поэтическом языке». Мы найдем у С. Шервинского банальную, стертую лексику, вроде «светлые мужа деянья», «горестный прах», «немощно, дряхлой рукой в увядшую грудь ударяя».

Рядом с этим абстрактно-«поэтическим» стилем, легко с ним уживаясь, соседствуют прозаизмы, вроде: «а он в это время с Египтом в непродолжительный срок Азию пленную слил»; «ибо еще никогда не страдало тогда благочестье» (это значит: тогда еще благочестье не страдало); малопонятные стихи: «тела невинного ждать для жертвы заколотой девы» — и просто подстрочник: «матери, лучшей всех».

Лев Остроумов перевел один почти весь тибулловский сборник и все элегии Проперция. Труд солидный — он мог бы стать событием.

Мы найдем здесь немало удобочитаемых стихов, найдем стихи хорошие, а иногда и просто отличные. Но сколько бы отдельных хороших стихов ни было в этом переводе двух римских элегиков, они не могут изменить общего впечатления от перевода. События не произошло.

Причина все та же: буквализм. Переводимая элегия не существует в сознании переводчика как органически цельное и неповторимое единство; общий эстетический контекст (элегия, творчество данного поэта, римская поэзия той эпохи), который подсказал бы единственно верное соответствие, отсутствует; «длиной контекста», на которую переводчик ориентируется как на реальность, является строка или дистих; что сверх того, то от лукавого. Отсюда глухота переводчика к выбираемым словам. Ему хороши любые слова, лишь бы они ложились в гекзаметр — порой легко, а порой как в прокрустово ложе. Тогда слова усекаются или растягиваются: «белоснежные быки» превращаются в «снежных быков», «белоснежная одежда» — в «снежную», скромная сельская богиня, деревянная Палес, становится в стилистически очень простом контексте «Палес из древа», и, наоборот, в самом торжественном месте написанной по официальному поводу элегии Тибулла из «брата» делается «братец» («Эней, Амура крылатого братец»).

И вот в переводах из Тибулла, который умел придать стиху и торжественность и интимную простоту, не нарушив ничем своего изящного, строго литературного стиля, мы встречаем рядом с неоправданными архаизмами еще более неоправданное просторечие: «мальцы», «хозяйка» (т. е. Делия), «как ни бедова она», «потряси хорошенько мошной», «свихнулся с ума», «смельчакам в помощь Венера сама», «брось бояться», «деток жена народит». Странно звучит и «зарубежный мрамор».

Молодой пастух, который пасет богатое стадо на месте будущего Рима,— это «юноша *с толстой сумой*».

Попавший в любовный плен поэт говорит у Остроумова: «Госпожа для меня *отыскалась*».

«Уйдите теперь, волки, подальше от стад»,— любезно просит он волков.

И совсем уже непозволительной становится беззабот-

ность Остроумова в выборе слов, когда он переводит цикл элегий, связанный с Сульпицией.

Юная и знатная, блестяще образованная девушка, поэтесса, племянница друга Тибулла Мессалы, прекрасна во всем, что бы ни делала. «*Что б ни творила она...*» — переводит Л. Остроумов.

Гордой своим происхождением девушке так ненавистно притворство, что она не хочет даже запечатывать письмо к возлюбленному — пусть все знают об их свидании, «пусть говорят, что я, достойная, была с достойным» (cum digno digna fuisse ferar). И вот перевод: «Пускай говорят: *оба они хороши!*» Смысл, прямо противоположный оригиналу — оттого, что переводчик не захотел расслышать интонации родного языка.

Но и там, где на первый взгляд перевод выглядит благополучно, возникает чувство протеста, причину которого объясним на примере одной элегии Тибулла (1, 5):

Оригинал	*Перевод*
своими обетами	жаркой молитвой своей
моих просьб	пылких молений моих
моя девушка (своими) светлыми волосами	золотом светлых кудрей нежно любимой моей
посев	тучный посев
вино	хмельное вино
подарками	от обильных даров

Если «тучный» посев и «хмельное» вино «всего только» делают лаконичный стих многословным, то «пылкие моленья» в принципе невозможны ни у Тибулла, ни у Проперция.

Сказать в переводах Проперция «яростный враг» вместо «враг», «горькие слезы» вместо «слезы» представляется Л. Остроумову безобидным, так как «ничего не меняет». На самом деле это может неузнаваемо изменить напряженный и сжатый стиль Проперция.

Но дело здесь не только в том, что искажается индивидуальный стиль поэта. «Нежная любовь», «пылкие моленья», «жестокие страданья», «слезные жалобы», «горестная скорбь» и прочее противны самому характеру римской классической поэзии. Конечно, и римский поэт может употребить эмоционально окрашенный эпитет, как нежный, мягкий, ласковый, или жестокий, мрачный и т. п., но такой эпитет всегда лексически необходим и никогда не становит-

ся лишь условным символом эмоции; существительное, особенно в стихе, полнозначно и не нуждается ни в каких усиливающих средствах. В римской поэзии нет ни глубокой, ни страстной, ни нежной, ни пылкой, горячей, кипучей, жаркой или какой-нибудь еще любви: простое amor значит гораздо больше.

Мы найдем в остроумовском переводе такие невозможные для классической латинской поэзии выражения, как «бездна печали и зла», «безумная роскошь», «нега прозрачных одежд», «в безумии бурь» (в оригинале — горе, роскошь, прозрачные одежды, бушующий ветер), а рядом с этим такой, тоже неуместный здесь, словарь пушкинских эпигонов, как «муж» и «дева», «красит румянец живой нежных ланит белизну» или «в объятьях разумницы милой».

Может быть, дело в недостаточной близости к оригиналу?

«Кинфии глазки меня впервые пленили, к несчастью» — так, сохраняя даже уменьшительное «глазки», «слово в слово» переводит Остроумов прославленный 1-й стих 1-й элегии Проперция:

Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis.

Стих этот знаменит своим художественным совершенством, то есть полным слиянием формы и содержания. Что происходит с его буквальным переводом? «Глазки», «пленили» — это не от высокой лирики, а от жестокого романса. «К несчастью», «впервые» — попытка передать слова miserum и prima. Но prima значит не «впервые», а «первая», miserum — не «к несчастью», а «несчастного», что не одно и то же; но и эпитет «несчастный» выразил бы здесь совсем не то, что в стихе Проперция выражает miser. Здесь необходимо не «точное» (в словарном смысле), а «другое» слово. А где то единственно возможное расположение слов, которое придает такую выразительную силу этому стиху? Переводчик последовал за начальным Cynthia («Кинфии глазки») и, к счастью, на этом остановился, не став подражать латинскому порядку слов, но в его собственном стихе расположение слов случайно и непоэтично. А где пленительное звучание проперциева стиха? Куда девалась красота гекзаметра? «Впечатление» этого стиха, его, да простится нам, «душа», аромат, прелесть, его неповторимость пропали без следа. А что осталось? «Содержание»? То «содержание», которое, по выражению одного критика наивных представлений о переводе, будто бы можно выжимать

из текста, как сок из апельсинов? Такое выжатое содержание — само собой, очень неточное — передано переводчиком.

Второй стих: «А до того никакой страсти я вовсе не знал» — снова близко передает «содержание»: «не тронутого прежде никакой страстью», но непонятно зачем. Стих заменен не очень хорошей прозой, правда гекзаметрированной.

Третий стих в переводе неточен по смыслу, в четвертом присочинен невозможный здесь эпитет «резвой ногою». Так стих за стихом происходят небольшие смысловые и эстетические смещения, которые в конце концов уводят перевод так далеко от оригинала, что и самая его буквальность становится сомнительной.

Три элегии тибулловского сборника перевел Батюшков. К двум из них он сделал помету «вольный перевод». К третьему такой пометы нет, но он тоже считается вольным. Сравним два перевода третьей элегии третьей книги:

Остроумов:

Много ли проку, что я, отягчая обетами небо,
Часто мольбы вознося, ладан обильный куря,
Вовсе прошу не о том, чтоб из мраморных пышных чертогов
Дома, известного всем, мне выходить по утрам,
Чтобы побольше волы мне югеров перепахали
И всеблагая земля пышный дала урожай,
Но лишь о том, чтоб с Неэрой делить мне все радости жизни,
Чтобы на лоне ее старость угасла моя...

Батюшков:

Напрасно осыпал я жертвенник цветами,
Напрасно фимиам курил пред алтарями;
Напрасно: — Делии еще с Тибуллом нет.
Бессмертны! слышали вы скромный мой обет?
Молил ли вас когда о почестях и злате?
Желал ли обитать во мраморной палате?
К чему мне пажитей обширная земля,
Златыми класами венчанныя поля,
И стадо кобылиц, рабами охраненно?
О бедности молил, с тобою разделенной!

Вот еще несколько сопоставлений из других двух элегий.

Остроумов:

В те времена не склонял под ярмо своей шеи могучей
Бык и удил не кусал зуб укрощенных коней.

Батюшков:

Дебелый вол бродил свободно по лугам,
Топтал душистый злак и спал в тени зеленой;
Конь борзый не кропил узды кровавой пеной...

Остроумов:

Мрачная Смерть, удержись, умоляю! Ни матери нет здесь,
Чтобы на скорбной груди кости собрать из костра;
Нет и сестры, чтоб мой прах окропить ассирийским елеем
И, волоса распустив, плакать над урной моей.

Батюшков:

Неумолимая! Нет матери со мною!
Кто будет принимать мой пепел от костра?
Кто будет без тебя, о милая сестра,
За гробом следовать в одежде погребальной
И миро изливать над урною печальной?

Батюшков меняет размер и вводит рифму, не заботится об эквилинеарности и свободно передает детали: некоторые из них он развивает, иные опускает. Но, свободно относясь к оригиналу, он не изменяет его духу ни в главном, ни в малейшей частности: все, что есть в переводах Батюшкова, основано на отличном знании реалий и всей поэзии Тибулла. Можно спорить о праве переводчика на вольный перевод в том смысле, как это делал Батюшков, но констатируем две вещи: ничто у него *не противоречит* поэзии Тибулла и ничто не нарушает естественности русского стиха. Остроумов предает Тибулла на каждом шагу,— а там, где он слишком ему верен, в особенности. Уже попытка точно следовать за синтаксическими конструкциями латинских стихов заставляет его отступать от оригинала двояко: превращать изящные, художественно совершенные строки в громоздкие и неуклюжие и, как неизбежный результат, значительно обеднять выраженное автором чувство.

Механическое копирование, положенное как принцип в основу переводов Л. Остроумова, на каждом шагу приводит к смысловым и художественным искажениям оригинала.

Так, например, «...где все один Порфир, Тенера и Кариста» — у Батюшкова; а у Остроумова:

...дворец, что стоит на фригийских колоннах,—
Хоть на твоих, о Тенар, хоть на твоих, о Карист,—

формально это точней, но гораздо хуже словесно, не говоря уже о бессмысленности торжественного обращения «О!» к мраморным каменоломням [1].

Батюшков:

Когда ж Аврора нам, когда сей день блаженный
На розовых конях, в блистаньи принесет
И Делию Тибулл в восторге обоймет?

Остроумов:

Вот о чем я молю, и пусть этот день долгожданный
Мчит к нам Аврора в огнях на светозарных конях.

У Остроумова красиво: «светозарные» кони, рифма «в огнях — конях». Но у Батюшкова точно передана любимая метафора Тибулла — розовые кони Зари (как черные кони — у Ночи); в основе ее лежит поэтически-реальный образ (сравним есенинское: «словно я весенней гулкой ранью проскакал на розовом коне»). Светозарные кони — «красиво» и бессодержательно. Изменив Тибуллу в передаче образа, переводчик преданно сберег ассонанс (roseis — equis), превратив его даже в рифму. Но и это — измена. Во-первых, ради рифмы пришлось придумать непонятное «в огнях»; главное же — ассонанс в двух половинах пентаметра, появившийся впервые у Тибулла и Овидия, звучал для тогдашнего читателя как новый, свежий элемент гармонии и изящества; он был только предчувствием стихотворной рифмы — теперь, после столетий рифмованного стиха, эта спорадическая рифма звучит (конечно, в русском, а не в латинском тексте) жалко и странно. И жертвовать ради рифмы грамматикой («семья Данаид... воду из Леты несут вечно в бездонный сосуд») совсем уже не следовало.

Способов измены оригиналу у переводчика-буквалиста сколько угодно.

Так, даже самые характерные для переводимого поэта тропы нельзя переводить буквально, если они чужды русской традиционной поэтике и нормам русского языка. Например, в стихе: «С сердцем железным был тот, кто охотно

---

[1] Это «О!» представляется Остроумову (и не только ему) такой чертой «античного стиля», которую можно помещать где угодно; мы встретим не только во множестве «О, Феб», «О, Кинфия», «О, Венера», но и... «о, кабан!» (Тибулл, 4, 2).

повлекся за бранью и за добычей...» — кроме обветшалой лексики — «брань», «повлекся» — и буквализма «железное сердце» (вместо принятого по-русски «каменное») неуместен и троп, так называемый гендиадис: «за бранью и добычей», который означает просто «за военной добычей». «Грехом и убийством» — значит «преступным убийством». Нельзя переводить буквально и синекдоху: «Где молодой земледел пашет могучим волом» (не говоря уже о синтаксисе).

По сей день считается, что характерную для римской поэзии инверсию если не обязательно, то позволительно передавать в русском переводе. И вот одно из выразительнейших средств латинской поэзии (коренящееся в свойствах латинского языка) — средство, которым Катулл пользуется еще скупо, Тибулл — чаще, но всегда со специальной стилистической установкой, Проперций и Овидий повсюду, как очень модной чертой современного им стиля,— это средство уже несколько столетий безуспешно механически переносится в русский стих и, не имея никаких корней в русском языке, делает стих не выразительным и изящным, а неуклюжим и архаичным. Если же у Проперция инверсия сочетается с другой очень модной тогда чертой — редкостным мифологическим эпитетом, то добросовестно переведенный стих приобретает свойства вдвойне обратные тем, что он имеет в оригинале: «Тут инахийского я б славою Лина затмил». Вряд ли современный читатель получит эстетическое наслаждение и от инверсии, и от «инахийского Лина».

Шутливое madidus Baccho становится высокопарным и непонятным: «Вакхом *омытый* пастух», хотя значит всего лишь «промокший от вина» или попросту «пьяный». Символические цепи, которыми Амур должен связать молодых супругов, желтые у Тибулла, в переводе становятся «золотыми цепями». Желтый, любимый цвет римлянок, был цветом свадебной фаты и вообще связывался со свадьбой. Эпитет «желтый» употреблен здесь так же переносно, как по-русски может употребляться «розовый». Для того чтобы правильно передать этот эпитет, переводчик должен был словесно совершенно отойти от оригинала и, опираясь на знание реалий, передать точный смысл аллегорической картины; решив так или иначе сохранить желтый цвет, он формально остался верен оригиналу, зато счастливый брак по любви превратил в брак по расчету.

Из приведенных выше примеров видно, как часто буквализм, скрупулезное копирование оригинала, прикрывает недостаток профессионального знания языка, его стилистики, истории поэзии, к которой принадлежит переводимый автор, а также реалий.

Итак, переводы Батюшкова верны, но они вольные; переводы Остроумова неверны, но они точные. Нет ли тут какой-то путаницы понятий? Какой перевод следует считать вольным? Где те границы, которых не смеет нарушить переводчик, чтобы его перевод был признан «точным»? На этот счет нет и не может быть полного единогласия. Все-таки один, самый общий принцип — осуждение буквализма — принят уже, кажется, всеми, кроме тех, кто переводит античных поэтов. Здесь буквализм все еще господствует — и тому есть много причин, в том числе и резонных. Надо было отвоевать античную поэзию от многообразного произвола, от неумеренной модернизации, от попыток навязать ненужную ей рифму, от рассуждений о том, что античные размеры «не звучат» по-русски (последняя опасность все еще не миновала); с другой стороны, трудно, очень трудно порой преодолеть привычный пиетет к каждой букве классического текста.

Античные размеры отстаивать надо. К тому же русская поэзия в основном их уже усвоила. Вряд ли кто-нибудь согласился бы теперь читать «Илиаду», переведенную не гекзаметром. Легко и естественно звучат у А. Пиотровского катулловские одиннадцатисложники, холиямбы, сапфическая строфа и даже причудливый галлиямб (а переводить «Аттиса» иначе, чем галлиямбом, невозможно). Великолепна алкеева строфа оригинальных стихов Брюсова. Суждения тех, кто ратует за переводы античных поэтов хореем и ямбом, опровергнуты самой практикой.

И все-таки дело сложнее, тут есть над чем задуматься. Обратимся для примера к 27-му стихотворению Катулла.

«В русской поэзии стихотворение знаменито переводом Пушкина. В настоящем издании переводчик, лишь в целях последовательности в передаче размеров подлинника, решился отойти от пушкинских строк... В переводе Пушкина, в общем очень точном, Фалацеев стих (одиннадцатисложный) Катулла заменен четырехстопным хореем и выпущен

4-й стих подлинника»,— писал А. Пиотровский в примечании к своему переводу [1].

Пьяной горечью Фалерна Чашу мне наполни, мальчик.	Горькой влагою старого Фалерна До краев мне наполни чашу, мальчик!
Так Постумия велела, Председательница оргий.	Так велела Постумия, царица, Что пьяней виноградных пьяных ягод.
Ты же прочь, речная влага, И струей, вину враждебной,	Ты же прочь уходи, струя речная! Ты — погибель вина! Довольствуй постных!
Строгих постников довольствуй! Чистый нам любезен Бахус.	Сок несмешанный пить мы будем Вакха!
(Перевод А. Пушкина)	*(Перевод А. Пиотровского)*

Пиотровский сохраняет семь катулловских строк — у Пушкина восемь,— но зато ему приходится вставлять лишние, разбавляющие стих слова: «до краев», «прочь уходи» и т. д. Здесь мы имеем в чистом виде переводческий эксперимент, где на одной чаше весов — эстетическая, на другой — формальная точность. А. Пиотровскому, чтобы сохранить в каждом стихе одиннадцать слогов, а не восемь, как у Пушкина, приходится сознательно ухудшать пушкинский перевод.

Редактор сборника «Катулл, Тибулл, Проперций» С. Ошеров отверг переводы Пушкина и Пиотровского и поместил перевод С. Ошерова:

Ну-ка, мальчик-*слуга*, налей *полнее*
Чаши горького, старого Фалерна,
Так велела Постумия — *она же*
Пьяных ягод пьянее виноградных...

«Ну-ка», «полнее», «слуга», «она же» — вставки размера ради. Пушкин передает катулловское severiores выразительным «строгих постников», С. Ошеров растягивает это в скучное «к суровым трезвым людям», к тому же и существительного с двумя эпитетами не может быть у Катулла. У Пушкина — «вольность»: «чистый нам любезен Бахус», Ошеров «точен»: «Да будет чистым сын Тионы». Катулловское *merus* Thyonianus значит «неразбавленное вино».

[1] У Пушкина нет катулловского сравнения: «Председательница Постумия, пьянее пьяной виноградины», но атмосфера веселой пирушки, переданная этим сравнением, сохранилась в слове «оргий», да и во всем стихотворении.

У Пушкина вместо «сына Тионы»— Бахус; этот троп достаточно привычен и понятен русскому читателю, который вряд ли узнает вино в «сыне Тионы».

Перевод Пушкина абсолютно точен. Единственная причина изгнать его из храма «точного» перевода — это размер. Предпочесть ему перевод Ошерова — не значит ли делать из размера идола, которому все надо приносить в жертву?

Что побудило Пушкина избрать более короткую строку? В его время еще спорили о гекзаметре и никто не помышлял о том, чтобы ввести в русскую поэзию размеры античной лирики. Но только ли во времени дело? Или Пушкин гениально угадал тот ритм, в котором катулловские стихи звучат так же динамично, как по-латыни, без развинченности и расхлябанности из-за ненужных слов? (Хорей выбран вместо одиннадцатисложника, в основе которого тоже лежит хорей.)

Оговоримся еще раз — все сказанное никоим образом не есть призыв к отказу от античных лирических размеров. Надо только разумнее к этому относиться, исходя из каждого конкретного перевода. (Заметим кстати, что в этом же сборнике два стихотворения Катулла — 39-е и 44-е —переведены ямбическим триметром вместо холиямба [1]. Редактор, очевидно, недосмотрел, в противном случае он бы непременно предпочел хорошим стихам пусть худшие, зато выполненные «размером подлинника».)

Сплошь и рядом в сборнике «размер подлинника» становится просто фикцией:

Изображенья богов проливали горючие слезы,
И, предвещая беду, заговорили быки.

Соком целительных трав томления не залечил он.
Все врачеванья его преодолела любовь.

...В редкие дыры ее сыворотка потекла.

(Перевод Остроумова)

Можно ли всерьез назвать это элегическим дистихом? Можно ли назвать тот размер, которым Ошеров перевел 51-е стихотворение Катулла («Кажется мне тот богорав-

---

[1] 39-е — в переводе С. Апта, 44-е в оглавлении приписано А. Пиотровскому, но ему не принадлежит.

ным ...»), настоящим сапфическим стихом? Гекзаметром ли сложены такие, например, строки Остроумова: «Тра́ву щипите, быки, пока можно, на всем семигорье...», или «Деду не надоест сторожить молодого внучонка»?

Размер искажен, чтобы поместились слова; слова выбраны неподходящие, чтобы вошли в размер: уместно ли, например, назвать внучонка, который лежит в колыбели, «молодым», «сторожат» ли грудных детей?

Единственно для заполнения свободных стоп в стихе в него вставляются ненужные эпитеты. Тургенев, автор метких и подчас весьма колких замечаний к переводам Фета, делает к словам «облик *вечно* милый» помету: une cheville (лишнее слово). Что сказал бы он, встретив «храбрую доблесть» у Шервинского или у Остроумова «красный багрец»?

Размер подлинника или даже корявое подобие размера могут, как мы видим, оправдывать любые натяжки и несообразности.

На то обстоятельство, что гекзаметрические переводы (вопрос об античных лирических размерах не стоял еще и тогда) обычно полны натяжек и напыщенных выражений, обратил внимание Чернышевский. К переводным стихам он предъявляет те же требования, что и к оригинальным: в первую очередь это должны быть хорошие стихи. О переводе од Горация А. Фета он отзывается как о серьезном переводе, сделанном, однако, «не для большинства, а только для избранных читателей и для обогащения русской литературы»; широкую публику надо приобщить в первую очередь к красоте стихов Горация и для этой цели жертвовать всем: «...и размером, и словами, и фразами, и, пожалуй, целыми строфами... бесцеремонно откидывать большую часть собственных имен, мифологических и исторических намеков, которыми щеголяет Гораций и которые темны для обыкновенного читателя... Что и говорить, такой перевод будет варварским искажением текста... Но только такая переделка и может сообщить переводу те достоинства, которые составляют очаровательность подлинника, только она может придать переводу совершеннейшую гладкость и легкость» [1].

---

[1] Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. IV. М., Гослитиздат, 1948, с. 509.

Именно так «варварски» переводили античных поэтов Пушкин и Батюшков. При этом они оставались гораздо более верны переводимым поэтам, чем переводчики, искавшие верности на путях буквализма. Как ни важны для нас вопросы формы, их нельзя решать формально, а только творчески. Что касается размера, то выбор его, как мы видели, затрагивает весь строй стиха и к нему тоже нельзя подходить буквалистски, как к какой-то отдельной проблеме метрики. «Буквальность не есть близость, а только несообразность»,— писал Чернышевский. Теперь, сто лет спустя, мы строже относимся к передаче стихотворной формы оригинала, но основной тезис Чернышевского о том, что нет верности переводимому поэту вне художественной верности, остается для переводов античной поэзии актуальным.

В заключение вернемся еще раз к статье М. Гаспарова, потому что в ней речь идет о буквализме особого рода. Брюсов сознательно пожертвовал легкостью и гладкостью стиха ради точности: вместе с точной передачей смысла он хотел воссоздать «Энеиду» как художественное целое, как систему поэтических приемов, не заботясь о восприятии перевода. Иными словами, он поставил себе заведомо парадоксальную задачу.

Серьезность брюсовского буквализма — в подходе к оригиналу как к поэтическому единству. Но его постигла неизбежная участь всякого буквализма: воспроизводятся лишь разрозненные и немногочисленные черты оригинала. Из них М. Гаспаров называет следующие: 1) точное значение текста («уточнение парафраз»), 2) образы (тропы), 3) семантика слов, 4) грамматическая форма слов, 5) порядок слов, 6) ударения.

Добавим к этому звукопись, произношение собственных имен, оставим свободное место для каких-то еще дополнений — все равно число элементов подлинника, отобранных Брюсовым для воспроизведения, окажется очень ограниченным по сравнению с практически бесконечно большим числом элементов художественной структуры подлинника.

Брюсов справедливо писал о произведениях римских классиков, что они отличаются «предельным совершенством стиля, идеальной обработкой языка, вообще — безукоризненным мастерством формы», что в них «можно найти ту последнюю отделку внешности, где не только каждое слово,

но и каждый звук в слове, каждая буква поставлены сознательно и способствуют общему впечатлению».

Он прав, говоря о том, что достоинство «Энеиды»— не в ее содержании и сюжете; в самом деле, содержание «Энеиды» прескучно, а вернее — оно только и становится ее содержанием в том художественном воплощении, какое дал ему Вергилий.

Но дальше, переходя к конкретным особенностям формы, Брюсов продолжает: «Вергилий писал языком изысканным, почти в каждом стихе у него либо хиазм, либо зевгма, либо гендиадис или что-нибудь подобное, каждая метафора у него distingué, recherché,— а сколько у него синекдох, смелых метонимий... Весь характер поэмы исчезнет, если ее пересказать языком простым, бесхитростным; исчезнет дух века Августа, в котором уж веяли первые дыхания латинского декаданса...»

Пересказывать «Энеиду» простым, бесхитростным языком — бесплодное занятие; но какое странное для поэта заблуждение — так задерживаться вниманием на немногих формальных чертах. Брюсову ли было не знать, что хиазм, и зевгма, и гендиадис, и синекдоха, и смелая метонимия составляют лишь ничтожную часть поэтического искусства — ту, что бросается в глаза. Конечно, их тоже надо передавать, но в них ли только дело?

Невыразимую скорбь обновить велишь ты, царица!

Так звучит у Брюсова в окончательной редакции один из самых известных стихов «Энеиды»: Infandum, regina, iubes renovare dolorem. Заметных, выделяющихся особенностей формы, выступающих над поверхностью стиха подобно скале над водной гладью, здесь нет. Дословная точность перевода виртуозна. Но слово «невыразимую» вошло в стих неуклюже, с нажимом и ничуть не напоминает легкое и полнозвучное infandum. «Обновить» этимологически точно соответствует renovare, но ведь дело не в этимологии, а в том объеме заложенных в слове значений, которым определяются его возможные сочетания. «Обновить скорбь»— выражение натянутое и неточное, renovare dolorem — естественное и абсолютно точно передающее мысль поэта. Потерян очень выразительный прием тогдашней римской поэзии — помещать особо значимые слова в самых выделенных местах стиха — в начале и в конце гекзаметра (in-

fandum... dolorem). Брюсов ошибочно полагал, что особенное, часто очень сложное расположение слов в латинском стихе, которое он называл «неестественным, запутанным», «беспорядком», «хаосом», существовало лишь для странности. Это был выработанный прием со своими закономерностями; по-русски надо воспроизводить, конечно, не сам прием, как считал Брюсов, а его роль — особое выделение слов их местоположением в стихе; в данном случае это слова «невыразимую скорбь». И, наконец, красота звучания Вергилиева стиха пропала без следа. Так много художественных потерь в одном только стихе — ради того, чтобы отразить художественные достоинства подлинника? Едва ли эта цель достигнута.

Мы знаем Брюсова — автора интересных исследований звучания пушкинского стиха. Там он, разумеется, не ограничивается такими лежащими на поверхности наблюдениями, как звукопись в «Медном всаднике», передающая сканье коня. Брюсов раскрывает в самой фактуре пушкинских стихов их неприметное звуковое совершенство как часть общего совершенства формы. Когда же он говорит о своем переводе Вергилия, он задерживает внимание лишь на звукоподражательных аллитерациях, рисующих свист, шум, скрипенье канатов и т. п.

М. Гаспаров предлагает интересное объяснение буквалистской переводческой установке Брюсова, рассматривая ее в плане общего стремления Брюсова видеть и подчеркивать разность культур, особенное, а не объединяющее, «общечеловеческое».

В откликах на статью Гаспарова уже говорилось о том, что успех ждал Брюсова не там, где он передавал иную культуру через ее внешние «странные» приметы или даже нарочно нагнетал странность, называя обыкновенные женские гребенки криналями, а локоны — цинциннами. Когда хотят передать особенное вне общего, передают бутафорию. Успех ждал Брюсова там, где культура иной страны, иных веков была для него единством духовного содержания и материальных форм и он, пользуясь богатством нормального, а не «оперсиченного» русского языка, воспроизводил ее мысли, чувства, опыт — и тем самым «впечатление».

Римские романы Брюсова мертвы; но роман «Огненный ангел» и в особенности многие его переводные и оригинальные стихотворения всерьез расширили горизонты нашей

культуры. Обогатила ли его «Энеида» современную нашу культуру? Несомненно, хотя очень трудно сказать, чем именно. Это обогащение произошло в той сублимированной духовной сфере, где ценно всякое проявление серьезного ума, труда и знания.

Практическое влияние брюсовской «Энеиды» на русскую литературу трудно предположить, даже подспудное. Влияет культура на культуру, поэзия на поэзию; произведение, переведенное из другой литературы, влияет тем, что приносит с собою жизнь еще в одном из ее бесчисленных конкретных обличий,— если оно перед тем не умерщвлено и не разъято на метонимии и зевгмы. Сами по себе тропы и фигуры, инверсии и аллитерации не могут «расширить круг писательских умений» и вне всей полноты своего художественного контекста ничего не значат.

Может ли в искусстве идти речь отдельно об общем и частном, «общечеловеческом» и индивидуальном? Вернемся еще раз к 31-му стихотворению Катулла. В знакомом и понятном всем чувстве облегчения: «Наконец-то я дома!» — невозможно отделить «общечеловеческое» от катулловского; только благодаря этой нераздельности и существует лирическое стихотворение. Переводчику надо передать и общечеловеческое, и личное, и незаметно присутствующие в стихотворении приметы объективного мира, без которых тоже нет поэзии Катулла, иначе говоря — отдаться впечатлению и вместе с тем не дать впечатлению заслонить от себя объективные черты катулловской лирики.

Не надо бояться слов «впечатление», «чувство», «интуиция». Без них все равно не обойтись, раз мы имеем дело с поэзией. Брюсов пытался постичь состав художественного произведения одним логическим анализом — и, конечно, потерпел неудачу. Мы едва продвинулись в анализе стиха дальше классифицированных еще в античные времена приемов поэтического искусства; без интуиции — в которую, кстати, входит не одно только темное «чутье», но вся культура, опыт, знания переводчика — стихов не понять.

Кстати, небольшой, но показательный пример. Caecum latus не значит «слепой бок», как полагал Брюсов; caecus могло означать и «невидящий» и «невидимый» (в древних языках есть и другие похожие примеры смысловой нерасчлененности. Так, слепой древнерусский князь получил прозвание Василия Темного). Недостаток филологиче-

ского знания подвел здесь Брюсова, интуиция же, победив буквалиста, подсказала ему точный перевод: «потаенный бок».

Статья Гаспарова о буквализме не только интересна, но и полезна, не надо лишь принимать ее буквально. Хорошо, что есть на свете буквалисты, которые напоминают, что преподносить вместо фиалок орхидеи — это совершать обман. Но и фиалки в тигле — не замена живых цветов. Разные точки зрения, споря между собой и уточняя одна другую, помогут найти не третий, не компромиссный, а правильный путь.

ПОРТРЕТЫ

А. Шатирян

(Ереван)

ЯКОВ ХАЧАТРЯНЦ — ПЕРЕВОДЧИК АРМЯНСКОЙ ПРОЗЫ

Вряд ли читателю, знакомому с армянской литературой, не известно имя Якова Самсоновича Хачатрянца (1885—1960) — крупнейшего переводчика армянской прозы на русский язык. «Тонкий ценитель армянской литературы, Я. Хачатрянц сыграл большую роль в деле ознакомления русской аудитории с армянской классической и современной прозой... Эти переводы не потеряли своей ценности и по сей день, хотя общий уровень переводческого искусства сейчас значительно выше... Сделанное Я. Хачатрянцем достойно всякого уважения, а его опыт — изучения»[1],— справедливо пишет о нем Н. Хачатурян.

Творчество этого крупного мастера заслуживает внимания хотя бы потому, что его тридцатилетняя деятельность отразила многие моменты развития и становления советской школы художественного перевода. Изучая этапы его роста, наблюдая за тем, как он настойчиво искал, открывал и закреплял новые принципы своего ремесла, обогащал арсенал художественных средств новыми приемами, мы невольно обнаруживаем, что этот путь в целом характерен для всей нашей школы художественного перевода, получившей бурное развитие в годы советской власти.

Действительно, армянскую литературу начали переводить на русский язык уже со второй половины XIX века, однако до самой Великой Октябрьской революции переводом и популяризацией ее среди русской публики занимались лишь отдельные энтузиасты. Нужно помнить, что в до-

---

[1] «Мастерство перевода». Сборник девятый. М., «Советский писатель», 1973, с. 43—44.

революционное время по ряду исторических, политических и экономических причин культурная жизнь «русских», или «восточных», армян развивалась не на территории нынешней Советской Армении, а в армянских колониях обеих русских столиц, в Нахичевани-на-Дону и в таких крупных торгово-промышленных центрах Закавказья, как Тифлис и Баку. Именно здесь в те времена была сосредоточена не только армянская буржуазия, но и основная масса армянских рабочих и передовой интеллигенции. И переводами армянской литературы на русский язык на первых порах занимались представители самой армянской интеллигенции, стремившиеся ознакомить русских читателей с произведениями своей литературы. Не будучи профессиональными литераторами, они, естественно, делали это по-любительски, и переводы их имели лишь ознакомительную ценность, поскольку доносили до читателей лишь содержание подлинников, но, увы, наносили значительный урон художественной их форме.

Из русских же литераторов лишь отдельные лица, однажды открыв для себя армянскую литературу, надолго связали с ней свою творческую судьбу. В первом периоде самой выдающейся фигурой среди них был Ю. Веселовский, затем, в годы первой мировой войны, В. Брюсов, привлекший к делу перевода армянской поэзии целую плеяду выдающихся русских поэтов. Однако препятствий разного рода на пути их деятельности было предостаточно. Поэтому в досоветский период увидело свет на русском языке в общей сложности весьма незначительное количество произведений. Так, в 1893 — 1894 годах в Москве вышла первая антология прозы — «Армянские беллетристы» — под редакцией Ю. Веселовского и М. Берберяна. Затем, в 1916 году, в Москве была издана «Поэзия Армении» под редакцией В. Брюсова, и в том же году в Петрограде — «Сборник армянской литературы» под редакцией М. Горького. Главной целью составителей и издателей этих сборников было— ознакомить русского читателя с армянской литературой, а заодно — и с жизнью народа, его историей и общей культурой. Насколько эта последняя задача была актуальной, видно из одной рецензии на первую книгу «Армянских беллетристов», в которой отмечалось: «Русским, не просто образованным людям, но и ученым, если только они не занимались специально армянской литературой, почти ничего не было известно о самом существовании такой литературы

и весьма немного было известно об армянском народе» [1]. В этом смысле уже первая книга «Армянских беллетристов» вызвала такой общественный резонанс, не очень желательный для царской цензуры, что сразу же после выхода в свет второй книги был изъят из продажи весь ее тираж.

Что касается качества переводов дореволюционного периода, то хотя принцип был сформулирован еще в предисловии к первой книге «Армянских беллетристов» («при переводе главное внимание было обращено не на буквальную точность, а на верную передачу духа и колорита подлинника» [2]), но, несмотря на старания переводчиков, работы эти чаще всего носили скорее ознакомительный, чем творческий характер. Дело в том, что из-за общего низкого уровня развития переводческого искусства нельзя было достигнуть желаемого совершенства художественной формы. (Оговоримся, что сказанное больше относится к переводу прозы, к которой, в отличие от поэзии, крупные мастера русской литературы до тех пор близко не подходили.)

Великая Октябрьская социалистическая революция наряду с другими сферами общественно-политической жизни страны внесла коренные изменения и в дело перевода художественных произведений. Отныне перевод на русский и другие языки лучших произведений литературы народов СССР стал одним из важнейших звеньев национальной политики партии и Советского государства, делом, в значительной степени способствующим взаимному сближению и обогащению духовной культуры братских народов.

В этот период молодая Советская Армения постепенно становится главным центром духовной и культурной жизни армянского народа. Здесь начинается бурное развитие литературы и искусства, чему в значительной степени способствуют также переводы научной и художественной литературы с русского и других языков на армянский.

Армянская же литература на русском языке в этот период продолжала выходить в основном в Москве и Ленинграде. Несмотря на трудные условия тех лет, многие русские писатели включились в работу над переводом лучших произведений как современной литературы, так и средневе-

---

[1] Цит. по кн.: А. Давтян. Ю. Веселовский и армянская литература. Ереван, «Айастан», 1970, с. 43.

[2] Там же.

ковой армянской поэзии, эпоса и народного творчества. Но нужно сказать, что, как и в дореволюционный период, профессиональными литераторами переводилась в основном поэзия. Прозу же по-прежнему переводили представители армянской интеллигенции, хорошо владеющие обоими языками. Положительное значение их работы в том, что за сравнительно короткий срок они сумели показать русским читателям немало армянских произведений прозы, хотя художественный уровень этих произведений в переводе все еще не был на должной высоте.

Сейчас, спустя несколько десятилетий, рассматривая переводы этого периода, можно ясно увидеть, что все они, за редким исключением, не выдерживают серьезной критики. Безусловно, каждую неудачу можно объяснить особыми причинами — в одном случае недостаточным знанием армянского и даже русского языка, в другом случае — буквалистским принципом перевода или просто небрежным отношением к оригиналу, вследствие чего страдала не только художественная сторона, но подчас искажалась и сама суть произведения. Однако гораздо более серьезное значение имели объективные причины этих неудач: то, что переводчики не являлись профессиональными литераторами, что еще не сложилось само отношение к художественному переводу как к искусству сложному и, пользуясь определением К. Чуковского, поистине высокому, отчего особенно страдала проза, ибо к переводу поэзии всегда относились с большим почтением, а за перевод прозы с легкостью непостижимой брался любой дилетант,— только потому, что он владел языком оригинала.

Для того чтобы стало ясно, как порой относились к переводам и переводчикам в наших издательствах не только в 20-е годы, но и гораздо позже, расскажем о судьбе одного из переводов того же Я. С. Хачатрянца.

При изучении переводов Якова Самсоновича в руки нам попал толстенный том избранных произведений Александра Ширванзаде, выпущенный в свет издательством «Художественная литература» в 1952 году. На титульном листе стояло: «Перевод с армянского». Решив, что книга переведена разными людьми, пришлось обратиться к «содержанию», но и там имена переводчиков не были указаны. И лишь после долгих поисков удалось обнаружить имя единственного переводчика в... опечатках. Да, именно на вкладыше для опечаток, наряду с прочими «следует читать», было указано:

«Следует читать не «перевод с армянского», а «перевод с армянского Я. Хачатрянца».

Именно таким отношением к переводам прозы объяснялось то, что эти переводы поручались порой случайным людям, весьма далеким от литературы и не имеющим представления даже об азах литературного труда.

Ну а в 20-е годы подобное состояние дел было характерно не только для армянской, но и для всей переводной литературы, издаваемой в нашей стране. И вероятно, это обстоятельство уже тогда внушало беспокойство, почему и созданное в 1918 году по инициативе Горького издательство «Всемирная литература» поставило своей целью среди прочего и повышение художественного уровня переводной литературы. Для этого, как известно, к работе были привлечены лучшие литераторы и выпущены первые брошюры — пособия для переводчиков. Именно тогда начали закладываться основы советской школы художественного перевода, поднявшей мастерство перевода до уровня оригинального творчества.

Вот в этот период, в конце 20-х годов, и выступил на литературном поприще Яков Самсонович Хачатрянц. Дебютировал он переводом романа Егише Чаренца «Страна Наири» и сборниками армянских народных сказок. Главной заслугой Хачатрянца было то, что он один из первых, если не самый первый из армянских переводчиков, на практике поднял перевод до уровня искусства, стал первым профессиональным переводчиком, посвятившим свою долгую творческую жизнь армянской литературе и сделавшим многие лучшие ее произведения достоянием русской, а через нее и мировой аудитории.

Талантливый человек, неутомимый популяризатор армянской прозы, Хачатрянц был истинным посредником двух культур, двух литератур. Его переводческая практика развивалась по трем основным руслам: перевод классики, перевод произведений современных авторов и перевод фольклора. Хачатрянц перевел много произведений как западноармянской, так и восточноармянской литературы, классической и современной. В его переводах вышли почти все произведения Александра Ширванзаде, общепризнанного основоположника армянского реалистического романа, почти вся проза великого армянского писателя Ованеса Туманяна. Хачатрянц впервые дерзнул перевести замечательного западноармянского сатирика Акопа Пароняна,

который считался непереводимым вследствие лексической и синтаксической самобытности, неповторимых интонаций и любви к игре слов. Он составил и перевел несколько сборников армянских народных сказок и многое другое.

Несмотря на большое количество и разнообразный характер переведенных им произведений, строгий и взыскательный отбор последних говорит о тонком вкусе переводчика. Хачатрянц не мог пожаловаться на недостаток годных для перевода произведений, однако переводил он только самые интересные и талантливые. Он поддерживал с авторами тесные творческие и дружеские контакты, что, разумеется, весьма помогало его переводческой практике. И наконец, в течение всей его долгой деятельности шла кропотливая работа, постоянное повышение уровня переводческого мастерства.

Конечно, наивно полагать, что каждая новая работа Хачатрянца была лучше предыдущей. Это невозможно в творчестве, а тем более когда речь идет не о писателе, который создает сам, а о переводчике, который воссоздает, то есть находится в полной зависимости от переводимого материала. Ведь переводимое произведение может быть и лучше и хуже предыдущего, больше или меньше соответствовать мировоззрению самого переводчика, его вкусу, его творческой натуре.

Постоянное стремление к улучшению качества явствует хотя бы из сверки различных изданий одних и тех же переводов. Правда, не всегда эти издания подвергались серьезной правке: все зависело от того, насколько удачен сам перевод. К примеру, если сравнить разные издания повести Стефана Зорьяна «Яблоневый сад» в переводе Хачатрянца, то тут различия в тексте незначительны. Язык оригинала, сжатый и лаконичный при огромной идейно-художественной насыщенности, требует от переводчика предельного напряжения: здесь материал не терпит словарной расхлябанности, на счету каждое слово, каждый образ. Впрочем, о переводе этого произведения речь пойдет ниже.

А вот перевод другого произведения Ст. Зорьяна, романа «Белый город», не обладающего таким лаконизмом и упругостью, во втором издании был подвергнут значительной правке. Здесь речь идет не только об исправлении огрехов, допущенных самим переводчиком, но и о правке авторского текста, что, конечно, произошло не без согласия и участия Ст. Зорьяна — знатока русского языка и литера-

туры, переводчика Льва Толстого на армянский язык. Достаточно сравнить хотя бы первые страницы двух изданий перевода этого романа (первый вышел в свет в 1933 году в ГИХЛе, а второй — в 1948 году в издательстве «Советский писатель»), чтобы увидеть серьезные разночтения. Если в первом издании Хачатрянц добросовестно переводит слова и следует конструкции предложений, то во втором главное — это передача мысли автора на чистом русском языке. Так, во втором издании исчезают явные кальки, стилистические несоответствия, ненужные длинноты.

Рассматривая литературное наследие Я. Хачатрянца, мы находим у него различные решения многообразных проблем, которые встают перед каждым переводчиком в процессе работы. И если в наши дни уже имеются общие принципы и критерии, многочисленные пособия, помогающие решать эти проблемы, то переводчикам первого поколения приходилось шагать по нехоженым тропам, работать, полагаясь на собственное чутье и вкус. Я. Хачатрянц и был одним из тех, кто прокладывал новые пути. Поэтому переводы Хачатрянца, как и работы других переводчиков его поколения, являются своеобразными учебниками не только того, что и как следует делать, но и того, что делать не следует. А последнее не менее важно и полезно знать при использовании опыта старых мастеров.

О переводах произведений Александра Ширванзаде, сделанных Хачатрянцем, можно смело сказать, что они хороши и в современном прочтении. Будучи в основном писателем-урбанистом, Ширванзаде единственный из армянских классиков живописал быт современной ему буржуазии, рассказал о жизни промышленного города. Язык подавляющего большинства его произведений чисто литературный, лаконичный — это язык образованного и интеллигентного человека. И тут Хачатрянц находил в русском языке адекватные, точно выражающие речь автора и его героев слова; по-видимому, изображение города, «общества образованного», больше соответствовало его творческому складу, его знаниям.

Достаточно сравнить две русские версии «Хаоса» Ширванзаде — перевод, сделанный сначала Г. Адонцем, а затем Я. Хачатрянцем, чтобы увидеть в последнем более зрелого мастера. В приведенном ниже отрывке описывается, как после поминок по миллионеру Алимяну нищим раздают остатки с барского стола.

У Г. Адонца:

Какой-то слепой армянин наносил удары палицей (?) направо и налево. Юный перс тянул его за фалды (?), пытаясь опередить [1].

У Я. Хачатрянца:

Какой-то слепой армянин, размахивая палкой, прокладывал себе путь к вкусно пахнущим котлам. Юный перс оттаскивал его за полу, норовя пробраться первым [2].

Сразу бросаются в глаза совершенно не к месту использованные слова в первом переводе. Ведь «палица» — это не просто палка нищего, а оружие, употреблявшееся в далеком прошлом, и место ему в историческом романе или в сказке, но никак не в повествовании о промышленном городе начала XX века. Да и слово «фалды» вызывает ассоциации, связанные отнюдь не с лохмотьями нищего. Ведь достаточно открыть любой словарь русского языка, чтобы установить, что фалды — это задняя пола фрака, сюртука или мундира.

Или еще пример из того же романа.

У Г. Адонца:

Зрелище давало корреспонденту тему для статьи, которую он собирался озаглавить «Противоположность». Смотрел он вниз и видел страшную картину голода голытьбы, где людей нельзя было отличить от псов. Глядел он вверх и видел живое воплощение сытости и беспечности. Там — нагота, гнусное болото жалких голов с грязными и взъерошенными волосами. Тут — одежда по последней моде, золотые цепочки с драгоценными брелоками, бриллиантовые кольца и булавки на галстуках.

У Я. Хачатрянца:

Поминки дали ему тему для статьи, которую он решил назвать «Контраст». Внизу зрелище ужасного голода и наготы; трудно отличить людей от псов. А здесь, наверху,— живое воплощение сытости и довольства. Там — нужда, полуголые тела, море голов, грязных, взъерошенных. Тут — щегольские костюмы, золотые цепочки с драгоценными брелоками, бриллиантовые кольца и булавки в галстуках.

Уже по этому отрывку видно, что в переводе Хачатрянца стиль лаконичнее, ярче, что больше соответствует стилю переводимого автора.

---

[1] А. Ширванзаде. Хаос. М.— Л., Госиздат, 1930, с. 33.

[2] А. Ширванзаде. Избранное. М., «Художественная литература», 1959, с. 21.

В 1945 году, сразу после окончания Отечественной войны, в издательстве «Советский писатель» вышла книга «Армянские новеллы», составителем и переводчиком которой был Я. С. Хачатрянц. Через три года вышел второй том, куда вошли новеллы новейшей армянской литературы, в отличие от первого, составленного в основном из произведений классиков. Отметим, что замысел издания «Армянских новелл» возник и работа над ними шла в годы войны, когда наш народ особенно нуждался в духовной пище, и что Я. Хачатрянц пришел к этому замыслу уже зрелым художником.

Составленные с тонким вкусом и умением, эти книги имели большой успех у русского и всесоюзного читателя. Впоследствии именно с этого издания армянские новеллы были переведены на многие иностранные языки. Более того, умелый подбор новелл двухтомника стал причиной того, что позже он вышел в таком виде и на армянском языке.

В предисловии к первой книге Я. С. Хачатрянц писал:

«Армянские прозаики на протяжении этих лет показали себя большими мастерами маленького рассказа, и созданная ими новеллистическая литература поистине огромна, при желании настоящий сборник можно было удвоить и утроить в объеме, нисколько не снижая его качества. Но, как ни странно, армянская новелла оставалась до сих пор совершенно неизвестной русскому читателю. Дав в переводе почти все крупные вещи (романы, повести, пьесы), мы как-то упустили из виду рассказ. Достаточно сказать, что, кроме вещей Ованеса Туманяна, все, напечатанное в этом сборнике, переведено на русский язык впервые» [1].

Таким образом, переводчик открыл то, что до сих пор не было замечено другими, и именно благодаря его стараниям армянские писатели предстали перед инонациональными читателями как большие мастера малых форм. И хотя с тех пор переводческая техника сделала значительные успехи и ныне двухтомник, составленный Я. Хачатрянцем, в какой-то мере устарел и не может полностью нас удовлетворить, однако этот значительный труд пока что во многом сохраняет свою познавательную и художественную ценность.

---

[1] «Армянские новеллы». М., «Советский писатель», 1945, с. 4.

Но что же все-таки принесли годы, прошедшие со времени выхода в свет «Армянских новелл» на русском языке?

Хачатрянц переводил многих писателей, слишком разных и по тематике, и по стилю творчества, и по языку. И хотя в том же предисловии он пишет, что старался быть максимально точным в передаче строя восточноармянского и западноармянского языков, имеющих большие различия, в выявлении всех этих оттенков, старался «донести до читателя все характерные особенности и все многообразие новеллы» (надо сказать, что бережное отношение к оригиналу — вообще отличительная особенность этого художника), тем не менее Хачатрянц не сумел избежать нивелировки стиля авторов, вследствие чего совершенно разные, не похожие друг на друга писатели порой начинают говорить почти одинаково. И если в свое время сам факт, что эти сборники переводил один человек, считался вполне нормальным, а быть может, даже полезным (ведь проделал эту сложную работу одаренный мастер, отличающийся, как уже отмечалось выше, уважительным отношением к переводимым произведениям), то теперь это выглядит как основная слабость «Армянских новелл» и, пожалуй, всего творчества Я. Хачатрянца. Ныне, рассматривая «Армянские новеллы», мы убеждаемся, что в переводе не все произведения и не все авторы получались у него одинаково удачно.

И это понятно, ибо, как бы талантлив ни был переводчик, он не может переводить разных писателей одинаково хорошо. Недаром же говорят, что переводчику больше всего удается то, что он мог бы написать сам. И очевидно, что не все из многообразных произведений, переведенных Хачатрянцем, он смог бы написать сам и далеко не всегда его творческое «я» совпадает с творческой натурой соответствующего писателя. Недаром К. Чуковский писал: «Гораздо чаще достигают точности те переводчики, которые питают к переводимым авторам такое сочувствие, что являются как бы их двойниками. Им не в кого перевоплощаться: объект их перевода почти адекватен субъекту» [1].

Может, именно поэтому дело обстоит хуже с переводами

---

[1] К. Чуковский. Высокое искусство. М., «Советский писатель», 1968, с. 44.

тех произведений, которые написаны сочным народным языком, пестрят идиомами, диалектизмами, сугубо национальными словечками. Конечно, вопрос этот намного сложнее. Для переводчика, и прозы в особенности, всегда наибольшую трудность представлял перевод идиом, просторечия, диалектизмов. Достаточно вспомнить несколько шутливый по форме, но по сути очень серьезный суд (уточним для непосвященных — самый настоящий суд с присяжными заседателями, прокурором и прочими атрибутами процесса), устроенный Корнеем Ивановичем Чуковским в его книге «Высокое искусство» над теми переводчиками, которые пренебрегли просторечием. Всем понятно нехитрое правило: просторечие следует переводить просторечием. Но как? И Чуковский дает ответ:

«Именно потому, что дело идет об искусстве, таких правил вообще не существует. Никаких универсальных средств нет. Все зависит от каждого индивидуального случая.

В конечном счете судьбу перевода всегда решают талант переводчика, его духовная культура, его вкус, его такт» [1].

Во всех перечисленных качествах Я. Хачатрянцу отказать нельзя, но для каждого переводчика соблазн пойти по пути наименьшего сопротивления велик. А калькирование и есть наиболее легкий способ решения проблем, и Хачатрянц порой прибегал к нему.

Как уже отмечалось выше, он перевел несколько сборников армянских сказок. В предисловии к одному из них он пишет: «Переводчик сохранил все своеобразие армянских народных выражений, пословиц и поговорок, не пытаясь нигде заменить их аналогичными русскими выражениями и для удобства читателей всюду печатая их курсивом, а кое-где поясняя в сносках» [2].

И вот в тексте появляются такие мало что говорящие русскому читателю речения, как: «Да сделаться мне твоей жертвой», «Покуда нашли дверь, у безбородых душа превратилась в зернышко проса». В данном случае переводчик оговаривает этот принцип, и к тому же многое можно объяснить жанром сказки. Однако подобное решение за-

---

[1] К. Чуковский. Высокое искусство, с. 159.
[2] «Армянские сказки». М.— Л., «Academia», 1933, с. 5.

дачи встречается и в других его переводах — и ох как страдает от этого армянская классика! Вот примеры типичного калькирования идиом, взятые из двухтомника армянских рассказов, вышедшего в издательстве «Айпетрат» в 1953 году. «Армянский народ, армянский народ, стать бы мне жертвой за тебя», или: «Земля, где я родился,— и та становится для меня сучком в глазу, ножом в сердце», «Ой да чтобы мне в черном ходить!», «Свет очам твоим!», «Да буду я пылью под стопами твоими».

Разумеется, даже за этой калькой читатель может почувствовать своеобразие армянских идиом — то, в какой форме армянские крестьяне клянутся, проклинают и т. д. И все же, скажем, выражение «стать мне твоей жертвой» скорее способно вызвать у русского читателя недоумение, чем представление о том, что произносящий эти слова готов принести себя в жертву для блага или спасения собеседника и что это есть форма выражения преданности.

Или в рассказе Мурацана «Ворон Ноя» мать говорит о своем сыне, получившем образование в Москве и не желающем приехать в родную деревню навестить родителей: «Умереть мне за твои глаза, ведь я его пять лет не видела», «...Приезжай, чтоб я каждый день в лицо тебе глядела, на рост, стан твой любовалась!» Эти сочные армянские выражения при подобном калькировании не звучат ни по-армянски, ни по-русски. Правда, в некоторых случаях и кальки звучат неплохо. К примеру, в романе Е. Чаренца «Страна Наири» говорится о молодом человеке, ухаживающем за пожилой женщиной, чтобы через нее добиться расположения ее влиятельного супруга: «Из любви к яичнице лижет ручку сковородки». А в некоторых случаях Хачатрянц находит хорошие русские идиомы. Вот примеры из рассказа С. Зорьяна «Сатана»: «Видит она, что нашла коса на камень» (речь идет о том, что жена поняла, что любовник не убьет ее мужа). Или: «Да, Хечан,— говорю,— дело твое табак. Придется тебе заплатить за разбитые горшки» (то есть чужое преступление, к которому он имел косвенное отношение).

Порой переводчик, стремясь передать национальный колорит, шел по пути излишней русификации текста. В результате, когда армянские крестьяне ходят у него в лаптях, а старуха из рассказа «Война» говорит о сыне — «соколик мой», трудно себе представить армянских крестьян;

а старик крестьянин из «Ворона Ноя» попросту выражается языком русских сказок: «Но то, что мать его делала,— ни пером описать, ни языком рассказать».

Конечно, приведенные примеры довольно сложны, быть может даже спорны, и неизвестно, как бы справились с этим другие переводчики. Ясно одно — решение подобных задач всякий раз поверяется знанием армянской жизни, народного быта. Вот, к примеру, в рассказе Зорьяна «Война» герой произведения Давид шепчет на ухо молодой жене, провожающей его на фронт: «Чего тебе привезти, душенька, чего тебе хочется?» Эта «душенька» вроде бы вполне уместна, ведь муж уходит на войну и конечно же чувствует нежность и жалость к молодой жене. Но люди, знакомые с бытом дореволюционной армянской деревни, знают, что крестьянин так бы не обратился к жене. И недаром в оригинале стоит слово «ахчи» — это простонародное, грубоватое, несколько пренебрежительное обращение к женщине любого возраста. Современная переводчица А. Баяндур в произведениях Г. Матевосяна так дословно и приводит это обращение, дав в начале приведенное выше объяснение ему. И, вероятно, это — верное решение, ибо никакие русские «душеньки», «душечки» и «милые» не передадут ни смысла, вложенного в это слово, ни характера отношений между людьми.

Или вот в рассказе Зорьяна «Война» речь идет о маленькой захолустной деревушке, где нравы людей патриархальны, примитивны, где всем управляет сельский староста, который, будучи сыном священника, любит говорить на грабаре (древнеармянском): «Зи кое аменайн депс», что дословно можно перевести «ибо на всякий случай». В переводе это выглядит так: «...сельский староста, в ведении которого находятся еще две ближайшие деревушки; он из семьи священнослужителей и, по-моему (?), любит подчас вставить в речь древнеармянское словцо...» [1] Внешне вроде бы изменилось немногое, не приведена всего лишь одна бессмысленная фраза, но как много потеряно! Ведь Ст. Зорьян, прекрасный художник, отличающийся прямо-таки чеховским лаконизмом, недаром приводит любимую фразу старосты. Эта фраза, звучащая в его устах как речение из священного писания,— первый штрих к раскры-

---

[1] Ст. Зорьян. Собрание сочинений, т. 1. М., «Художественная литература», 1973, с. 268.

тию образа этого местного царька, человека простого, малограмотного, но желающего казаться образованным и, по-видимому, считающего себя таковым благодаря знанию подобных «умных» слов.

Еще один пример. В повести того же Зорьяна «Яблоневый сад» автор описывает прекрасный сад, славящийся на всю округу. Этот сад у Ст. Зорьяна, как и вишневый у Чехова,— не просто сад, а некий символ. Он посажен и выращен хозяином с великой любовью, и потому деревья стоят стройными рядами, почти все одного роста, и кроны их так пышны, что ветвями они касаются друг друга, «словно готовые пуститься в пляс, взявшись за руки». Как же выглядит это в переводе? Вот этот отрывок из книги, вышедшей в свет в 1948 году: «Настоящий сад, с правильными рядами деревьев почти одинаковой высоты, как будто готовых рука с рукой пуститься в пляс» [1]. Неудачный оборот обесценил образ, и это привело к тому, что во всех последующих изданиях он попросту был выкинут. Например, в том же первом томе Собрания сочинений Ст. Зорьяна, вышедшем в 1973 году, сказано просто: «...сад с правильными рядами деревьев почти одинаковой высоты» [2].

В переводах Я. Хачатрянца, разумеется, гораздо больше удач, чем неудач. И если мы много места уделили неудачам, то вовсе не затем, чтобы умалить значение работы, проделанной этим воистину крупным мастером, или свести изучение его творчества к мелким придиркам. Речь идет о современном прочтении армянской прозы в русских переводах. А говорить о высокой технике переводческого искусства можно, лишь исходя из значительно возросших в наши дни филологических и художественных критериев. Да и это еще не все. Известно, что переводы устаревают быстрее оригиналов. Если талантливые произведения мировой литературы, несмотря на временну́ю, психологическую и языковую отдаленность, все же не теряют для нас своего значения, то с переводами этих произведений дело обстоит сложнее. Чешский ученый, видный теоретик художественного перевода Иржи Левый объясняет это явле-

---

[1] Ст. Зорьян. Яблоневый сад. М., «Советский писатель», 1948, с. 32.

[2] Ст. Зорьян. Собрание сочинений, т. 1. М., «Художественная литература», 1973, с. 284.

ние двойственным характером перевода. «Переводное произведение представляет собой помесь, гибрид. Перевод — произведение не монолитное, это взаимопроникновение, конгломерат двух структур: с одной стороны, есть содержание и формальные особенности оригинала, с другой — целый комплекс художественных черт, связанных с языком переводчика. В произведении оба эти пласта или, скорее, взаимодействующих качества находятся в постоянном напряжении, которое может вылиться в противоречие.

Содержание переводного произведения перенесено из чужой среды, язык же его — родной. Читатель осознает это противоречие, только если налицо резкий конфликт между местом действия и присущими языку читателя средствами выражения. Случается, что и наилучшее переводческое решение остается компромиссом, с помощью которого нельзя до конца скрыть от читателя противоречивость переводного произведения». И дальше И. Левый заключает: «Противоречивость переводного произведения — одна из главных, если не считать недолговечности языка перевода, причин, почему переводы обычно стареют быстрее подлинников» [1].

И наконец, есть еще одна сторона вопроса, которую также отмечает Левый: с течением времени изменяется и сам читатель, его восприятие данной литературы. «Возможности перевода зависят не только от зрелости переводческого метода, но и от зрелости читателя. Совершенный перевод требует не только идеального переводчика, но и идеального читателя» [2].

Если для издателей «Армянских беллетристов» основной задачей было ознакомление русского читателя с жизнью армянского народа и его литературой, то позднее можно было уже рассчитывать на значительно более осведомленного читателя. Безусловно, в период деятельности Хачатрянца Армения и армянская литература не были уже для русской аудитории «неведомой областью», как во времена Ю. Веселовского, а в наши дни — тем паче. Каждое поколение переводчиков облегчает работу последующему. Стало быть, уже само течение времени и расширение познаний

---

[1] Иржи Левый. Искусство перевода. М., «Прогресс», 1974, с. 99—100.

[2] Там же, с. 103.

русских читателей об армянской жизни и литературе дает нам больше оснований ожидать более совершенных переводов. При этом уже тот факт, что многое в переводе не будет звучать для читателя как экзотика и будет понято им правильно, значительно облегчает задачу переводчика.

Значение Я. С. Хачатрянца в укреплении русско-армянских литературных связей велико, его переводы сыграли большую роль в деле ознакомления русских читателей с армянской прозой, и недаром многие из них выдержали большое количество переизданий. Молодые переводчики и теоретики художественного перевода, изучая его творческий опыт, могут вынести немало полезного для себя, ведь переводы Хачатрянца, как уже говорилось, отражают многие общие тенденции становления советской школы переводческого искусства. Возможно, эта статья послужит началом разговора о Я. С. Хачатрянце и других значительных переводчиках армянской прозы его поколения, которые своей деятельностью открыли новый, если так можно выразиться, профессиональный этап в переводческом деле. И наряду с оценкой их творчества следует выяснить, насколько старые переводы выдержали испытание временем, насколько они соответствуют нынешним требованиям и критериям, как выглядят в сегодняшнем прочтении. А ведь с тех времен остались работы не только таких переводчиков, как Хачатрянц. Большое количество произведений армянской литературы на русском языке живет еще в слабых, а то и попросту беспомощных переводах, которые нет-нет и появляются в новых изданиях. (Впрочем, порой встречаются и современные переводы прозы, по уровню мало отличающиеся от переводов 20-х годов.)

Армянские писатели-классики оставили нам богатейшую литературу, и поскольку нам далеко не безразлично, в каком виде она предстает перед русским и всесоюзным читателем, то теперь, в наши дни, она должна увидеть свет в новых, более совершенных переводах, максимально соответствующих современным высоким требованиям переводческого искусства.

Но если оставить в покое ремесленников (о них особый разговор) и говорить о мастерах, то создание новых переводов вовсе не означает отрицания старых,— они жили и будут жить. Ведь каждый перевод — это отражение

не только личности переводчика, но и времени, когда он работал, и эстетических канонов, которые постоянно меняются. И если первый перевод — это, как правило, дерзание, то последующие — соревнование между переводчиками. Ведь «Гамлет» Шекспира был переведен на русский язык 36 раз, и все эти переводы, сделанные в разное время разными мастерами, живут независимо друг от друга. Их читают, исследуют, на них учатся молодые переводчики. И это относится не только к творениям Шекспира, но и ко всем крупным произведениям мировой литературы.

С. Каганович

(Ташкент)

ГОЛОСА ПОЭТОВ ВОСТОКА В ТВОРЧЕСТВЕ АДЕЛИНЫ АДАЛИС

Аделина Адалис (Аделина Ефимовна Ефрон, 1900—1969) вошла в историю многонациональной советской литературы не только как интересный и плодовитый поэт, прозаик, публицист, но и как признанный мастер художественного перевода — прежде всего перевода поэзии народов Востока. Древний эпос и современный фольклор разных народов, строки знаменитых восточных мудрецов и лирика поэтов советских республик, китайская поэзия эпохи Тан, стихотворные части Панчатантры и поэтические голоса многих народов современного зарубежного Востока — Индии, Китая, Вьетнама — таков диапазон творческих интересов А. Адалис. Носир Хисроу, Камоль Худжанди, Сайидо Насафи, Физули, Джами; Цюй Юань, Го Мо Жо; С. Вургун, М. Рагим, С. Рустам, Р. Рза, О. Сарывелли, О. Шираз, М. Миршакар, М. Турсун-заде, А. Токомбаев — таков далеко не полный перечень имен, рядом с которыми можно поставить имя переводчицы А. Адалис, имен, многие из которых впервые зазвучали в полную силу для русского читателя благодаря ее труду и таланту.

Именно поэтому нам кажется важным и актуальным попытаться нарисовать литературный портрет А. Адалис-переводчицы, проследить основные этапы ее творческого пути, задуматься об истоках успеха наиболее удачных и интересных ее переводных работ, быть может, через призму дарования одного этого мастера увидеть какие-то новые стороны в истории советского переводческого искусства.

Сама А. Адалис считала переводческую деятельность чуть ли не главным своим занятием и посвятила ей немало

страниц в книге воспоминаний «Из записок счастливого человека», к сожалению лишь частично опубликованной в 1947 году в альманахе «Дружба народов» под знаменательным названием «Записки переводчика» [1]. Подразумевая под переводами «нечто новое, особое», выходящее за пределы вопросов «художества» или ремесла, А. Адалис всегда считала переводы с языков разных народов «делом государственным», «небывалым общественным течением», «важнейшей общественной функцией, продиктованной исторической необходимостью». Долгие годы, вместе с другими советскими поэтами, А. Адалис творила «великое, историческое дело братания искусств». «Не все мы сознавали огромность своей роли — некоторым просто было вольно и радостно на душе от знакомства с неведомой природой, с неведомым образом жизни. Заводились новые дружбы, звучала музыка незнакомых инструментов. И любовно и пылко переводили поэзию, не сходную с нашей, с единственным желанием — вложить в нее жар собственной души» [2],— писала А. Адалис в другой своей книге — «Любите поэзию».

Познакомить русского читателя с туркменскими, таджикскими, азербайджанскими «Анакреонами», сделать многовековые сокровища отдельных народов достоянием всех — это ли не благородная и благодарная задача! Таков смысл долголетней и плодотворной переводческой работы А. Адалис.

А. Адалис переводила со многих языков, но главное дело ее жизни, переводы, которые остались в сокровищнице русской культуры,— это ее переводы поэзии народов Востока. И доказательством того, что это не случайность, служит биография А. Адалис.

Ученица и продолжательница В. Я. Брюсова — одного из основателей советской переводческой школы, А. Адалис шла к своим переводам тем же, что и он, теперь уже ставшим в советской литературе традиционным путем. Общеизвестно, что В. Брюсов, прежде чем взяться за сложное и ответственное дело переводов армянской поэзии, поехал в Армению, знакомился с ее природой, с ее современной жизнью, изучил, «хотя бы в общих чертах, как историю

---

[1] Книга А. Адалис «Из записок счастливого человека» хранится в рукописном отделе ИМЛИ, ф. 84, оп. 1, ед. хр. 28.

[2] А. Адалис. Любите поэзию. М., «Знание», 1961, с. 103.

армянского народа, так и историю его литературы»[1]. Точно так же работе А. Адалис над переводами восточной поэзии предшествовало сближение ее с живым Востоком, изучение жизни его народов, их истории, их древней и современной культуры.

Первое знакомство А. Адалис с Востоком состоялось летом 1925 года: известная уже тогда поэтесса, преподаватель Литературного института им. В. Я. Брюсова, она приехала в Среднюю Азию «рядовым работником центра» — разъездным корреспондентом московской «Нашей газеты». Кропотливый повседневный труд очеркиста-корреспондента, напряженная общественная деятельность, личное участие в обновлении национальных окраин — все это сыграло решающую роль в творческой судьбе А. Адалис. Именно здесь, на Советском Востоке, она вплотную соприкоснулась с новой, революционной действительностью и с новым человеком, с большой жизнью многонационального государства.

Здесь, наконец, большая жизнь открылась,
Мне Туркестан, что Пушкину — Кавказ![2] —

писала в те годы А. Адалис. Именно здесь, на Востоке — и о Востоке! — создавались в середине 20-х годов ее первые зрелые стихи.

С тех пор судьба А. Адалис неотделима от жизни советских восточных республик; частые поездки в Узбекистан и Туркмению, Таджикистан и Закавказье стали для нее творческой и душевной необходимостью. Именно многолетняя, нерасторжимая, сердечная связь с Востоком легла в основу переводческой деятельности А. Адалис, позволила русскому художнику проникнуть в тайны иноязычной поэзии, постичь и передать в русском слове все то, что сказал на родном языке тот или иной восточный поэт.

Первые переводы А. Адалис создавались в середине 30-х годов. Их предварил долгий и сложный путь художественного освоения Востока в собственном, оригинальном творчестве А. Адалис, в ее стихотворениях и очерках 20-х — начала 30-х годов.

Творческое постижение Азии начиналось у А. Адалис,

---

[1] В. Брюсов. От редактора к читателям. Предисловие к кн. «Поэзия Армении». Цит. по кн.: «Русские писатели о переводе». Л., «Советский писатель», 1960, с. 560.

[2] А. Адалис. За рощами беспошлинной границы... Личный архив А. Адалис.

как и у большинства поэтов, с художественного освоения восточного быта.

Целый день на кошмах, на коврах, на восточных пирах бедняков, на дворах,
Между тихо помешанных, но величавых верблюдов, которых
Удивляет мой вежливый взгляд...
...Целый день на полу, на дрожащей земле бедняков, и покой
Возле чашек с горячей шурпой, меж объедков и розовых роз...[1]

В любом стихотворении или очерке А. Адалис этих лет встречаются ковры и верблюды, розы и «журчащие карагачи», «мохнатые туркменские собаки» и «курчавые границы аниса»,— увиденные глазами поэта приметы реальной Азии.

С другой стороны, в стихотворениях А. Адалис этого периода нередко появляются необычные для русского стиха поэтические приемы: то редифом звучит многократно повторенное слово, то мелькнет традиционный восточный образ, то целое стихотворение пишется в древней форме рубаи и строится на прямых перекличках с поэзией Омара Хайяма («Робайят»). Все это — первые попытки освоения русским автором восточной поэтической формы.

И наконец, в творчество А. Адалис приходит человек Востока — герой ее «восточной» поэзии и будущий автор стихов, которые она будет переводить. Не из книг и не в мимолетных случайных встречах, а в постоянном непосредственном общении, в совместных делах и заботах, за общей касой шурпы и пиалой чая, в вечерних задушевных разговорах и громких спорах о новой жизни постигала она мысли, взгляды, характеры окружающих ее людей разных национальностей.

Проблема художественного перевода неотделима от проблемы эстетического постижения инонационального характера — характера автора переводимых произведений. Переводчик должен сделать своим его взгляд на мир, иной по национальному колориту, как бы перенять особенности его мышления, неповторимость его восприятия действительности.

А. Адалис в полной мере обладала этим ценнейшим качеством переводчика — даром перевоплощения. Еще в 20-е годы, когда она и не помышляла о художественных пере-

---

[1] А. Адалис. Из восточных мотивов. «Новый мир», 1929, № 8 — 9, с. 46.

водах, герой ее «восточной» поэзии — это чаще всего герой лирический, поэт говорит от его имени, его словами, осуществляя сложнейший процесс взаимодействия и почти полного слияния двух национальных характеров: русского и восточного — узбекского, таджикского, азербайджанского и т. д.

Открой свое лицо, моя жизнь! Открой свое лицо, Шарафат!..
Белая луна смотрит целый час в один и тот же сад...
Шарафат, ты богатому баю отдана; в клетке поет бидана;
Шумным и темным народом полна красная чайхана!
Ой, Шарафат, я не пью вина, в глазах повернулся сад.
Ой, как я люблю твой неверный голос, бидана моя, Шарафат..[1]

Это стихотворение А. Адалис, написанное в 1925 году, вполне можно принять за перевод только что услышанной и тронувшей душу поэта узбекской песни. Здесь и традиционный образ девушки-птицы — певуньи («бидана моя, Шарафат»), и не менее традиционный мотив неразделенной любви к женщине, отданной богатому баю; и тут же — вполне современная «красная чайхана», противопоставленная «страшной, душной парандже», скрывающей лицо любимой. «Читать, выделяя грамматические ударения»,— помечено на автографе этого стихотворения рукой автора. И эти неравномерно распределенные грамматические ударения, бесконечно длинные разговорные строки-предложения и в то же время настойчивые внутренние рифмы, повторы слов, характерные анафоры «ой... ой...» — все это точно соответствует поэтическим принципам тюркской песни-импровизации, лишенной четкого ритма и композиции, нанизывающей одна на другую мысли и образы, создающейся по принципу: что вижу, то пою.

Однако это не перевод. Это очень умелая и тонкая *стилизация* под народную лирическую песню.

Интересно, что через много лет появится *перевод* А. Адалис стихотворения М. Турсун-заде, посвященного той же теме:

Друг мой, выйди из позорной, скучной паранджи,
Из тюрьмы чачвана черной, душной паранджи!
О, с пустыми рукавами — саван паранджи!
Брось, красавица, привычку закрывать лицо! [2]

(1941)

---

[1] Рукописный отдел ИМЛИ, ф. 84, оп. 1, ед. хр. 7.
[2] М. *Турсун-заде*. Позор паранджи. «Литературная газета», 13 апреля 1941 г.

И не случайны здесь прямые совпадения образов, ассоциаций, даже синтаксических структур: в стилизованном стихотворении русского поэта жил, думал, говорил, чувствовал живой человек Востока.

Точно такие же стилизации под народные песни — стихотворения А. Адалис «Встреча», «Жалоба тигру» и некоторые другие. И здесь перевоплощение автора в своих лирических героев другой национальности настолько полное, что опять-таки возникает иллюзия перевода.

В интересной статье «Проблема литературной мистификации» Е. Ланн очень точно характеризовал психологическое содержание художественного процесса стилизации: «У стилизатора происходит... двойной процесс творчества: во имя художественной правды перевоплощение в героев — во-первых, и овладение специфическими средствами изображения, свойственными третьему лицу,— во-вторых. Первый процесс есть процесс каждого художника, второй — достояние тех из художников, которые отмечены стилизаторским дарованием» [1]. Для А. Адалис, очевидно, оба эти процесса сливались в один, так как ее инонациональный герой — лирический, другими словами, «овладеть средствами выражения, свойственными третьему лицу»,— как раз и означало для нее перевоплотиться в это «третье лицо» — в своего инонационального героя.

Не тот же ли психологический процесс происходит и при переводе? Ведь перевод — это тоже по сути своей способность овладеть «средствами выражения, свойственными третьему лицу» — иноязычному автору. Разница лишь в том, что автор стилизации гораздо более свободен в выборе художественной ситуации, мотивов, тем, образов и ограничен лишь самым общим требованием быть верным инонациональной «манере понимать вещи», о которой писал еще Белинский. Переводчик же, по словам самой А. Адалис, хотя и «слагает песню — почти собственную, но она близнец той, что прислана из-за тридевяти земель» («Из записок счастливого человека»).

«Я связывала в стихи слова, записанные наспех под диктовку переводчика... Подражала интонации поющего старика, строила фразы на восточный лад. Конечно, это нельзя было назвать переводом. Я словно *играла роль* старика-

---

[1] Е. Ланн. Проблема литературной мистификации. «Печать и революция», 1928, № 8, с. 35.

певца» — так воссоздавала сама А. Адалис процесс написания одного из таких стилизованных стихотворений («Из записок счастливого человека», курсив наш.— *С. К.*).

Но ведь и переводчик «играет роль» инонациональных авторов. «Какой клапан раскрыть в своем сознании, чтобы туда дружелюбно хлынула чужая жизнь? *Актеру* знакома эта тяжкая работа души»,— писала сама же А. Адалис о процессе художественного перевода (там же, курсив наш.— *С. К.*).

Таким образом, стилизация и перевод вызывают одинаковые ассоциации с профессией актера и оказываются для А. Адалис очень близкими по своей психологической сути.

Очевидно, именно поэтому стилизация и перевод в творчестве А. Адалис на первых порах почти неразделимы. Так, стихотворение «Встреча» при первой публикации («Новый мир», 1929, № 4) имеет подзаголовок «*Подражание* тюркскому», а в сборнике стихотворений «Власть» (1934) оно уже приписано несуществующему ашугу Хабибулле Гусейнову. Точно так же «Жалоба тигру» в «Новом мире» (1929, № 4) представлена как «*подражание* старотюркскому», а в издании 1934 года — опять-таки как «*перевод* песни путника, встреченного на границе» (заметим, что слово «перевод» здесь еще даже не связано с именем определенного автора).

В личной беседе с автором данной статьи А. Адалис признавалась, что среди самых первых ее переводов было немало мистификаций. Какой-нибудь ашуг или акын мог быть просто придуман,— а мог быть действительно встречен поэтом, и песню его, услышанную где-то в узбекском кишлаке или азербайджанском ауле, А. Адалис воссоздавала по памяти, стремясь сохранить запомнившиеся образы, ритмы, интонации, по возможности точно воспроизвести чувство и настроение песни. Если это и переводы, то переводы очень вольные, «почти» стилизации, «почти» подражания — лишь начало движения к собственно переводам.

Очень важным шагом на пути А. Адалис-переводчицы стала ее работа над восточным фольклором. «Будь тысячу раз газетным очеркистом, писателем, будь этнографом или языковедом — тебе так и не откроется до дна та подспудная сила истории, что называется народной душой,— несколько категорично заявляет А. Адалис в книге «Из записок счастливого человека».— Она проявлялась естественно лишь в том, что как раз и кажется искусственным: в старо-на-

родном искусстве. Здесь, защищенная видимостью вымысла, она позволяла себе быть вполне правдивой...» А. Адалис открыла для себя на Востоке «великие просторы, степи, причудливо слившиеся реки, горные кряжи» народного искусства — и восточный фольклор органично вливается в ее собственное творчество. Она вставляет целые строки из туркменской песни в свое стихотворение, посвященное Омару Хайяму («Робайят»), она делает отрывок из таджикской песни эпиграфом одного из лучших своих стихотворений («Я была в Бухаре...»). Она слушает, запоминает и пытается воспроизвести по-русски песню узбекского юноши, поющего про свои повседневные дела (очерк «Чайхана Якуба Умедова»). Наконец, она прямо имитирует народную любовную песню, плач, жалобу в своих стихотворениях-стилизациях («Открой свое лицо, Шарафат...», «Встреча», «Жалоба тигру» и др.).

С фольклором связаны и самые первые переводы А. Адалис — радостные песни современного азербайджанского ашуга («Первый день весны») и колхозницы Сальянского района Джамалиевой («Да здравствует дружба»), стихотворение летчицы-тюрчанки «Климу Ворошилову» и многие другие, вошедшие в сборник А. Адалис 1936 года «Переводы» и в книгу «Творчество народов СССР», выпущенную в 1936 году издательством «Правда» [1].

Заметим сразу, что с высоты сегодняшнего дня художественная ценность этих фольклорных произведений весьма относительна. Но анализ этих первых переводов А. Адалис и тем более возможность сравнить поэтические переводы с имеющимися подстрочными позволяют проследить, как происходил творческий процесс перевода, как рождались слова и образы, удивительно близкие, подчас почти дословно совпадающие с оригиналом, как мертвый, холодный подстрочник наливался соком поэзии.

Вот подстрочный перевод стихотворения «Белое золото»:

Откройся, откройся, белое золото,
Ой, откройся!
Откройся, пусть мир превратится в цветник,

[1] В сборнике «Творчество народов СССР» не указаны имена переводчиков, но, как нам удалось установить по материалам архива этого сборника (ЦГАЛИ, ф. 1521, оп. 3, ед. хр. 71—77), перу А. Адалис принадлежат здесь переводы около тридцати стихотворений.

Откройся, как девушки, сбросившие паранджу,
Откройся, как мы, увидевшие настоящую жизнь...[1]

А вот это стихотворение в переводе А. Адалис:

Откройся, откройся же, белое золото,
Быстро откройся!
Весь мир превратится в цветник, мое золото,
Только откройся!
Как девушки, снявшие с лиц покрывала,
Откройся!
Как сердце, когда оно счастье узнало,
Откройся! [2]

Меняются местами отдельные слова, где-то вставляется «лишняя» частица, где-то лишний раз повторяется слово; редифом начинает звучать четырежды повторенное «откройся»; появляется четкий ритм, рифмуются строки. Проза подстрочника превратилась в стихи.

Точно так же, на наших глазах, превращается в живую, динамичную сценку вялый и бесцветный пересказ-подстрочник стихотворения «Большевик идет!», переведенного с армянского.

Подстрочный перевод:

Из Акстафы привезли весть,
Сепу сказал: — Дела наши напрасны;
Арам крикнул: — Где Мурад?
    Беги, эй, дашнак, армия пришла,
    Для твоего горла нож подоспел.
В Узун-Тала нагрузили авто,
Начальник забыл надеть пальто,—
Скорей,— сказал,— подай лошадь, Антон!
    Беги, эй, дашнак, красные пришли,
    Беги, удирай, хозяин [страны] пришел!
Араратову дали депешу,
Что же делать этому дураку, сумасшедшему?
Министры пришли в смятенье.
    Беги, эй, дашнак, большевик пришел,
    Мясникян сам пришел!
Ага Хатисов удрал в Батум,
Взвалив на плечо золото и свою барыню,
Подайте пароход, ради бога!
    Беги, эй, дашнак, большевик пришел,
    Большевик пришел, для помощи пришел! [3]

---

[1] Архив сб. «Творчество народов СССР». ЦГАЛИ, ф. 1521, оп. 3, ед. хр. 71, л. 8.

[2] «Творчество народов СССР». М., изд-во «Правда», 1936, с. 374.

[3] ЦГАЛИ, ф. 1521, оп. 3, ед. хр. 71, л. 11.

Перевод А. Адалис:

Новость пришла из Акстафы!
Сепу закричал: «Увы, увы!»
Арам завертелся: «Где Мурад?
Сейчас останемся без головы!»
    Беги, дашнак! Большевик идет!
    Готовится красных встречать народ!
В Узун-Тала нагрузили авто,
Начальник забыл надеть пальто.
«Скорей,— он кричит,— подай коня!
Скорей помоги мне влезть, Анто!»
    Беги, удирай, дашначий сброд!
    Спасайся, вор! Хозяин идет!
Генералу дашнаки депешу шлют,—
А чем он поможет, сумасшедший верблюд?
Уже у министров болят животы,
Глядит и смеется крестьянский люд!
    Беги, удирай, дашначий сброд!
    Спасайся, вор! Хозяин идет!
В Батуми Хатисова гонит страх.
Мешок с награбленным на плечах.
В Хатисовой барыне сердце мрет:
«Подайте, голубчики, пароход!»
    Беги, дашнак! Большевик идет!
    Родных и друзей встречает народ! [1]

Переводчик идет здесь по пути уточнения, выявления общего замысла вещи, ее настроения, ее сатирической формы. Угадывая, как бы «провидя» через подстрочник все то, что заложено в оригинале, А. Адалис усиливает эмоциональную насыщенность чуть ли не каждой фразы, каждого слова: вместо «сказал» — «закричал», вместо «крикнул» — «завертелся»; не просто «взвалив на плечо золото», а «мешок с *награбленным* на плечах» и т. д. Уловив насмешливый, иронический тон произведения, она опять-таки максимально «проявляет», подчеркивает сатирическое звучание стиха. В веселом, задиристом, дважды повторенном припеве: «Беги, удирай, дашначий сброд! Спасайся, вор! Хозяин идет!»; в нарочито грубом «Уже у министров болят животы»; в уничтожающе-ироническом «Подайте, голубчики, пароход!» — везде звучит откровенная насмешка победившего народа над униженным врагом.

Неизбежные при любом поэтическом переводе отступления от оригинала всегда оправданны. «Лишняя», 4-я строка, прибавленная к каждой трехстрочной строфе и рифмую-

---

[1] «Творчество народов СССР», с. 216—217.

щаяся с первыми двумя строками по принципу восточных четверостиший (ааба), придает каждой строфе самостоятельность и законченность, организует ритм, движение стиха.

В переводе А. Адалис, таким образом, сохранено и передано главное — основная мысль стихотворения, его настроение.

Одна из интереснейших работ А. Адалис 30-х годов — ее перевод знаменитого азербайджанского эпоса «Кер-оглы» [1]. Это дастан, повествующий в стихах и прозе о подвигах Кер-оглы — народного героя, «бедняка и великана, певца и воина».

Перевод «Кер-оглы», как и любого эпического фольклорного произведения, не имеющего определенного канонического текста и сочиненного коллективным автором — народом, дает максимальную свободу и переводчику. Автор русского текста волен выбирать из этого жизнеописания героя, которое продолжается и варьируется бесконечно, любые варианты и сюжетные линии, по-своему компоновать прозу и стихи, оставаясь лишь в общих сюжетных рамках повествования, сохраняя нужные социальные и нравственные акценты. «Отрывки, переведенные мною, даны в той последовательности сюжета, в какой мне пришлось однажды слышать «Кер-оглы» в чайной небольшого азербайджанского городка... Здесь сохранены характерные для ашугов вопросительные или повествовательные заголовки отдельных песен, сохранен и прозаический речитатив сокращенных пересказов...» [2]— писала А. Адалис в вводной статье к первой публикации своего перевода.

В трактовке песен, посвященных Кер-оглы и якобы сочиненных им самим, воплотился весь накопленный к тому времени творческий опыт А. Адалис.

Подойди, дружок,— стой, глава купцов,
Я взыщу должок — и прощай-прости.
Крепость я разнесу, не пощажу дворцов,
Наложу оброк — и прощай-прости.

Читаешь эти строки песни Кер-оглы, обращенные к встреченному им и задрожавшему от страха «почтеннейшему купцу Багдада — алмазу купечества»,— и невольно вспоминаешь стихотворение-стилизацию А. Адалис «Встреча»:

---

[1] А. Адалис. Переводы. М., ГИХЛ, 1936, с. 45—54.
[2] «Знамя», 1936, № 1, с. 153.

В голубых горах повстречался мне
Человек дрянной на лихом коне...
— Лучше спесь свою живо скидывай:
Погореть тебе на степном огне!..
...Я смеюсь в ответ: человек пустой!
Осади назад... Эй, павлин, постой!
Не без роду я, не без племени,
Мой приемный дед — каждый лес густой...[1]

Стилизация (1929) создана гораздо раньше перевода (1936). Но аналогичный сюжет, когда-то уже использованный А. Адалис (встреча гордого и честного человека с трусливым врагом), рождает в данном случае своеобразную аналогию формы: тот же ритм, те же свободные, разговорные интонации, тот же тон песни.

«Система тюркского стихосложения формально далека от русской,— комментирует А. Адалис свой перевод «Кер-оглы» в той же вводной статье.— Но, пользуясь ритмическим подражанием и переведя местами стих из канонического в свободный, я попыталась достигнуть близкого сходства ритмов. Изредка это бывало облегчено тем, что тюркский стих неожиданно совпадал с русским ямбом». Используя ритмическое богатство русского стиха, варьируя ямбы, трехсложники и свободный ударный стих, А. Адалис сохраняет специфику восточной поэтики и показывает все обилие и многообразие восточных поэтических форм.

Вот Кер-оглы призывает своих воинов к бою — и в обрушившейся на слушателя лавине цветистых сравнений и образов, в гортанных звуках песни, в перекатах ее звонких «р», в сочетаниях неравносложных строк звучит чеканная дробь скачущих коней, звон мечей, азарт смертельной схватки:

Храбрые в день испытанья быть тверды должны...
...Храбрые в бою, как львы, рычать должны!
Как орлы, с налету дичь хватать должны!
Сабли в воздухе, как дождь, блистать должны!..

А вот герой поет о своей любви — и каждое слово в этой песне, каждый образ, каждое сравнение, так же как и характер ее строфики и рифмовки, манера построения фраз, прерываемых вопросами и восклицаниями,— все точно соответствует традициям любовной народной песни:

---

[1] «Новый мир», 1929, № 4, с. 90.

Ты, как бумажная, легка,
Как снег нагорный, высока,
Как солнце, жжешь издалека,
Нет сил изобразить тебя!

И как бы параллельно любовной песне звучит песня-плач Кер-оглы о вороном коне. Этот мотив: Кер-оглы и его конь — один из центральных в произведении. Образ героя неотделим от образа его коня — заколдованного коня из волшебной сказки, образа-гиперболы, образа-символа («Конь его Гырат не конь, а птица... // Он с орлицами и облаками // на горах играет и резвится...»). Конь — самое большое богатство восточного воина («Мой конь — мой свет, мои глаза...»; «За стадо волов в сорок и сорок тысяч голов, за столько же звонких царских чеканов не отдавай коня...»). И плач об этом вороном коне звучит тоже своего рода любовной песней:

Я сошел с Чанлибела, думая о тебе...
Глаза твои — яблоки, девичьи локоны — грива.
Железо грызу я, думая о тебе.
Глаза твои — яблоки, девичьи локоны — грива...
Вернись, вороной!

Нарочито замедленный, плавный ритм песни, многократные повторы строк, печальный редиф — так возникает интонация народной песни-плача, песни-жалобы.

В переводах песен Кер-оглы А. Адалис умело передала богатую гамму чувств и душевных качеств человека Востока: его мудрость и его остроумие, умение тонко иронизировать и весело смеяться, храбро драться с врагами и размышлять о тайнах бытия.

Работая над «Кер-оглы», переводчица всегда оставалась верной одному главному принципу: при всем многообразии поэтических форм, при всем обилии сюжетных линий и мотивов — точность в передаче ви́дения мира, в изображении национального характера народного героя. Отсюда — несомненный успех «Кер-оглы», одного из первых переводов А. Адалис.

Поэтесса начала свою переводческую деятельность с восточного фольклора. Но уже и в 30-е годы достаточно широк список переводимых А. Адалис поэтов советских респуб-

лик — список, который впоследствии, в 40—60-е годы, неизменно пополнялся все новыми и новыми именами. В 30-е годы это П. Яшвили, А. Ерикеев, М. Турсун-заде, М. Алазан, Ф. Давлетшин, Г. Сарьян, а также молодые поэты Азербайджана, в первую очередь — Самед Вургун. Переводы 30-х годов еще далеко не всегда удачны, как, впрочем, и избранные для переводов стихи. «История закона» Ф. Давлетшина, «Сокровище песен» М. Турсун-заде, «Песня украинки» П. Яшвили и даже некоторые стихотворения С. Вургуна («На страже солнца», «Слова-цветы» и др.) грешат характерными для поэзии той поры слабостями: декларативностью, заглушающей живые чувства, риторичностью, подменяющей собою мысль. Переводы подобных стихов мало чем отличаются друг от друга и от тех оригинальных стихотворений самой А. Адалис, которые появляются у нее во второй половине 30-х годов.

Однако и на этом этапе лучшими переводами оказывались те, которые создавались все на том же, хорошо знакомом А. Адалис восточном — таджикском, азербайджанском и т. д.— материале. Более того, немаловажную роль сыграло и личное знакомство А. Адалис с М. Рагимом, С. Рустамом, С. Вургуном и другими,— знакомство, переросшее с годами в крепкую дружбу, в пожизненное творческое сотрудничество.

В «Записках счастливого человека» А. Адалис вспоминает о своих первых встречах с молодыми поэтами Азербайджана, о том, как постигала она тайны их творчества, как довелось ей узнать не только национальный характер представляемого ими народа, но и личный характер каждого из них:

«Один из них был по-арабски черен лицом, размашист в движениях... Был это Самед Вургун, ныне прославленный в Советском Союзе и во всех землях зарубежного Востока... Темой его стихов, драм, песен, докладов и речей осталась и поныне любовь к земле Азербайджана... Речь его стихов простонародна, а полюбил он философские темы. Как же добивается он выражения этих тем, если в пылком народном языке и понятий-то таких еще нет? Он смело сопоставляет живые понятия в простых афоризмах... Как трудно было расти!

Другой — Сулейман Рустам — уже любил Маяковского и больно и жестоко ломал традиции восточного стиха, ломал хрупкие, стрекозиные тельца длинных строк, громоздя

городские образы, ища слов, еще не родившихся в лексиконе...

...Третий сочинял мелодические, сладкогласные тексты песен. Четвертый уже читал и Блока, и Пастернака, пробовал писать тонко, узористо...

С той поры я и стала переводчицей азербайджанских стихов».

Впоследствии сама А. Адалис и близкие ей люди рассказывали о процессе работы переводчицы над стихотворениями азербайджанских друзей. Здесь все было необычно, нетрадиционно; здесь подчас не было даже канонического текста оригинала в его общепринятом — письменном — виде. Азербайджанские поэты просто декламировали свои стихи, и переводчица чутким поэтическим слухом улавливала всегда особенно отчетливо звучащую в исполнении авторов музыку иноязычного стиха, его ритм, его интонацию, его внутреннее движение. А затем — прямо «с листа», «с голоса» — делался поэтический перевод, оттачивался, отшлифовывался, приводился в максимальное соответствие с оригиналом русский стих. Это был живой процесс теснейшего творческого содружества, процесс, который делал особенно плодотворной работу русского мастера, позволяя ему тут же, в самом ходе перевода соотнести свое понимание переводимого произведения с поэтическим ви́дением мира иноязычного автора.

30-е годы в творчестве А. Адалис-переводчицы — это годы поисков, период становления творческих принципов ее перевода. В целом его можно определить как движение от вольности к точности, от подражаний, стилизаций, очень вольных интерпретаций фольклорных произведений — к постижению конкретных, неповторимых особенностей национального характера и каждого отдельного поэта, к художественно точному воссозданию внутреннего смысла, поэтического звучания переводимого стиха.

«К описанию нефти прибавлены образы, которых нет в оригинале, по следующей причине,— записывает А. Адалис, переводя одно из стихотворений для сборника «Творчество народов СССР»,— образы бурильщика-моряка и нефти — «машинного молока» — попадаются в тюркских песнях все чаще и чаще, а в наших редакционных оригиналах их нет, нет их и у ашуга Асада; мне показалось необходимым сохранить эти великолепные эпитеты тюркской народ-

ной поэзии, безотносительно к данному оригиналу» [1]. Это высказывание, относящееся к самому раннему этапу переводческой деятельности А. Адалис, может показаться весьма спорным, если воспринять его как декларацию поэтических принципов переводчика, но оно убедительно характеризует сам подход А. Адалис к процессу художественного перевода, свидетельствует о ее стремлении уже в этот период прежде всего сохранять дух, а не букву национальной поэзии.

Впоследствии А. Адалис нередко упрекали в чрезмерной вольности, в «отсебятине», даже в искажении оригинала [2]. Однако в тех случаях, когда есть возможность сравнить художественный перевод А. Адалис с подстрочным, появляются основания спорить с приверженцами этого взгляда. Для того чтобы показать, как трансформировался в дальнейшем этот важнейший для А. Адалис принцип «дух, а не букву» и как завершилось это творческое движение переводчицы от вольности к точности,— мы позволим себе, несколько нарушив хронологию, привести пример из зрелой работы А. Адалис — ее перевода (в соавторстве с В. Сергеевым) «Комсомольской поэмы» С. Вургуна (60-е годы).

Автор книги «Русские переводы поэзии С. Вургуна» Ф. А. Велиханова цитирует отрывки из «Комсомольской поэмы» в четырех вариантах (азербайджанский текст, подстрочный перевод и художественные переводы Вл. Кафарова и А. Адалис) и отдает предпочтение переводу Вл. Кафарова как более точно воспроизводящему «и ритмику, и звучание» оригинала, и, как считает Ф. Велиханова, «его богатую содержательность» [3]. На наш взгляд, хотя по форме своей перевод Вл. Кафарова действительно ближе к оригиналу (здесь и точно воспроизведенная система рифмовки, и слово «мир», несущее немалую эмоциональную и смысловую нагрузку, выделяется, как и у С. Вургуна, в конце каждой строфы, здесь больше даже прямых словесных совпадений), но в менее точном по форме переводе А. Адалис — как это ни парадоксально — больше С. Вургуна, она полнее пере-

---

[1] Архив сб. «Творчество народов СССР». ЦГАЛИ, ф. 1521, оп. 3, ед. хр. 71, л. 13—14.

[2] См.: «О поэтических переводах». «Литературная газета», 16 августа 1951 г.; Н. Османов. О вредной «отсебятине». «Дружба народов», 1952, № 2, с. 192 и др.

[3] Ф. А. Велиханова. Русские переводы поэзии Самеда Вургуна. Баку, Изд-во АН АзССР, 1968, с. 177.

дает глубинный философский смысл произведения, его настроение, его поэтическую атмосферу.

Примером может служить перевод одной-единственной строки: «Мчит своего коня стремглав мир...» (в общем контексте строфы речь идет о движении времени). Вл. Кафаров сохраняет слово «конь» и переводит эту строку двумя:

Ты черного коня не горячи,
Пусть медленно проходит вечер, мир...

Но ведь эти поэтичные сами по себе строки противоречат смыслу стиха С. Вургуна: там вовсе нет желания остановить мчащееся вперед время. А. Адалис, отказавшись от метафоры «время — несущийся конь», тем не менее ближе к смыслу оригинала: «Несется время с буйными ветрами...»

Точно то же самое происходит с переводом целой строфы:

Əзəлдəн белəдир чүнки каинат,
Чаhан даимидир, өмүр əманəт.
Əлдəн əлə кечир вəфасыз həјат,
Биз кəлди кедəрик, сəн јаша, дүнјa!

Начало таково потому, что мирозданье,
Вселенная вечна, жизнь в залог дана,
С рук на руки переходит вероломная жизнь,
Мы придем — уйдем, ты живи, мир!

(Подстрочный перевод)

Вот перевод Вл. Кафарова:

Жизнь человеку век дает в залог,
Таков, наверно, издревле зарок.
Коль мы уйдем — обратно нет дорог,
Но ты живи! Ты будешь вечен, мир.

И, наконец, перевод А. Адалис:

Уж, верно, так творит себя природа;
Мир вечен, жизнь — его щедрот частица...
Мы умираем, не дожив до срока...
А мир живет. И человек родится!..

У обоих переводчиков не «уложились» в строку слова «мироздание», «вселенная». А. Адалис заменяет их на «природа», «мир» — и это более точно по смыслу, чем «век» Вл. Кафарова. При этом А. Адалис не боится в кульминационной строфе дважды повторить слово «мир», столь важное у С. Вургуна, как бы восполняя отсутствие этого слова в других строфах. Не противоречит понятию «жизнь в залог дана»

и найденное А. Адалис «жизнь — его щедрот частица». Отсутствующее в оригинале «не дожив до срока» как бы заложено в эпитете «вероломная» жизнь, то есть такая, которая может в любой момент, неожиданно, *«до срока»* прерваться. Наконец, даже вызвавшее у Ф. Велихановой главные возражения афористичное: «А мир живет. И человек родится!..» — тоже не менее точно передает мысль азербайджанского поэта о вечности жизни и преемственности поколений. Ведь «с рук на руки», то есть «от человека к человеку», переходит жизнь, и вечность абстрактного «мира» — в бессмертии человека.

Наконец,— и это самое удивительное — даже ритмика перевода А. Адалис (то есть элемент формы стиха), казалось бы ни в чем не совпадающая с оригиналом (женские рифмы вместо мужских, иная система рифмовки, отсутствие редифа «мир» в конце каждой строфы и т. д.), воспроизводит общую раздумчивую, философичную интонацию оригинала точнее, чем гораздо более совпадающее с азербайджанским текстом построение стиха в переводе Вл. Кафарова, сохранившего и мужские рифмы, и рифмовку аааб, и даже редиф «мир».

В лучших своих переводах А. Адалис верна главному принципу: она приближается к оригиналу, исходя из всей совокупности его поэтических компонентов, из общего смысла стиха, его интонации.

В этой связи нельзя не вспомнить слова самого С. Вургуна, относящиеся к переводу А. Адалис его стихотворения «Азербайджан», но очень точно характеризующие особенности переводческой манеры А. Адалис в целом: «Аделину Ефимовну Адалис я хочу поблагодарить как самую лучшую переводчицу азербайджанской поэзии... Я не скажу, что она переводит меня точно... но всегда она идет от моего материала, от моего вдохновения... Я хочу в русском переводе видеть свою вещь такой же силы, как в оригинале. Возьмем перевод «Азербайджана». Это мое стихотворение стало популярным. В чем секрет? В переводе Адалис нет точности в буквальном смысле слова, но там есть дух моего патриотизма, огонь моей любви к Азербайджану» [1].

Можно ль душу из сердца украсть? Никогда!
Ты — дыханье мое, ты — мой хлеб и вода!

---

[1] С. Вургун. Речь на заседании правления Союза писателей 2 октября 1943 г. «Литературная газета», 2 июля 1971 г., с. 7.

Предо мной распахнулись твои города.
Весь я твой. Навсегда в сыновья тебе дан,
Азербайджан, Азербайджан! [1]

Эта строфа, трижды повторенная в стихотворении С. Вургуна «Азербайджан», ставшая его рефреном, выражает его главную мысль, его главное чувство. И надо ли говорить, насколько близки эти мысли и чувства азербайджанского поэта самой А. Адалис, автору стихотворения «Журавли» («Как мне вам рассказать о жемчужине мира — Баку? // Черный жемчуг — Баку, перламутровый воздух — Баку! // О, вдохните его, о, вдохните его, журавли!»), певцу «жемчужного города» Баку (стихотворение «Баку», кстати, в одном из вариантов посвящено «дорогому другу Самеду Вургуну»). Переводя «Азербайджан» и «Кавказ» С. Вургуна, его стихотворение «Лейла» и другие подобные стихи, поэтесса вкладывает в перевод и собственный «дух патриотизма», огонь своей любви к Азербайджану, к его земле и к его людям.

Тот же «дух патриотизма», объединивший всех людей страны, владеет пером А. Адалис и в годы войны. Чуть ли не с первого дня войны она публикует многочисленные переводы, присоединяя свой голос к голосам поэтов из разных советских республик, сражающихся на фронте и пишущих о войне. Уже 26 июня 1941 года в «Известиях» печатается ее перевод стихотворения С. Рустама «Несокрушимая крепость». Военные стихи С. Вургуна и М. Рагима, С. Чиковани и Д. Боконбаева, О. Шираза и Р. Рзы, Джамбула и многих, многих других советских поэтов разных национальностей в переводе А. Адалис регулярно публикуются в 1941—1945 годах в «Правде», «Известиях», «Красной нови», «Красноармейце», в сборниках «Кавказ несокрушим», «Родина», «Гнев и любовь», «Великая Отечественная война», «Весна» и в других изданиях. Некоторые из них вошли в книгу переводов А. Адалис «Богатыри народа», изданную в 1943 году. «Как всегда, переводы отличаются большой тщательностью, высокой поэтической культурой»,— писал во внутренней рецензии на этот сборник Н. Глаголев. О переводах А. Адалис военных лет как о неотъемлемой части советской литературы этого периода говорил на IX пленуме правления Союза советских писателей Н. Тихонов.

---

[1] С. Вургун. Избранные сочинения в двух томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1958, с. 49.

Военная поэзия — это каждым поэтом по-своему выраженный всплеск сегодняшнего, сиюминутного чувства. В стихотворении С. Чиковани «Гамарджвеба» — это уверенность в победе над врагом, и для автора, и для переводчика уходящая корнями в историю Грузии, ее воинственного народа; грузинское приветствие «гамарджвеба» («побеждай!») обретает здесь свой древний, исконный смысл, становится знамением сегодняшнего дня:

Мы помним предков дивные дела
И дальний зов старинной славы слышим...
Мы ныне станем твердо, как скала,
И «гамарджвеба» на мечах напишем...
...Так пусть теперь наш пыл горит вдвойне!
Всех к полю брани, Родина, потребуй!
Все встанем в строй, все будем на войне,—
Руке Отчизны — войску — гамарджвеба! [1]

В стихотворениях азербайджанских поэтов это непобедимый дух Кер-оглы, народного героя и заступника,— фольклорный мотив, столь близкий А. Адалис и бережно сохраненный в ее переводах стихотворений «Партизану Бабашу» С. Вургуна, «Размышление» А. Джамиля, «Кер-оглы» С. Рустама — произведений, в которых Кер-оглы — и храбрый азербайджанский воин, и непобедимая армия страны — символ победы и наступления.

Любовь к «огненной земле» Азербайджана, к «голубому серебру» киргизских гор и степей, нежность к матери, поседевшей от горя и ожидания («Почтальон» С. Рустама); верность любимой («Письмо с фронта любимой» Д. Боконбаева, «Без тебя с тобой» и «Напутствие от любимой» М. Рагима, «Моя любимая» Р. Рзы и др.) — таковы главные темы и мотивы стихотворений, переведенных А. Адалис в годы войны.

Обостренное войной чувство личной причастности к происходящему, ощущение все более тесного слияния поэта с самим воюющим народом, своей внутренней, душевной родственности ему — все это сделало для А. Адалис органическим творческий процесс перевода стихов военных лет: она как бы выражает словами переводимых ею поэтов все то, чем заняты ее собственные мысли, чем переполнена ее собственная душа.

---

[1] С. Чиковани. Избранные стихотворения. М., «Художественная литература», 1963, с. 138—139.

Давно отмечено, что именно такая близость поэтов — переводчика и переводимого автора — близость и творческая, и чисто человеческая, общность чувств и переживаний, единый взгляд на события современности — важнейшее условие успеха перевода. Но если во время войны общее настроение легко объединяло всех, то многоплановость и разнообразие литературы мирного времени, очевидно, в большей степени предполагает определенную избирательность. А. Адалис, как и большинство переводчиков, в первую очередь обращалась к тем авторам и к тем произведениям, которые наиболее близки ей по своему мироощущению, по концепции, наконец, по своей поэтической манере.

Впрочем, ни мироощущение, ни поэтическая манера самой А. Адалис отнюдь не были статичными. Творчество А. Адалис 20—60-х годов развивалось, отражая общие тенденции развития всей советской литературы и все более отчетливо проявляя основные особенности ее собственного поэтического таланта. С одной стороны, постепенно происходила своего рода «лиризация» ее поэзии, усиление авторского, личностного начала. С другой — стих А. Адалис углублялся, обретал все большую философскую объемность и насыщенность. Наконец, изменялся с годами и облик человека в ее поэзии: герой А. Адалис прошел долгий путь от условно-романтического «делателя вещей» 30-х годов к сложному, мудрому, духовно богатому человеку — творцу и мыслителю — герою литературы наших дней.

Эта творческая эволюция, как в своеобразном зеркале, отразилась в переводах А. Адалис. В оригинальных и переводных ее произведениях происходит как бы параллельное движение, сама параллельность которого закономерно рождает множество аналогий, перекличек, подчас даже прямых совпадений. И дело здесь не только в том, что те же тенденции к лиризации и философскому углублению стиха были характерны и для творчества многих иноязычных авторов (именно поэтому почти не изменялся круг переводимых А. Адалис советских поэтов). Творческие пристрастия переводчика выражаются прежде всего в в ы б о р е произведений для перевода.

Так, в годы войны А. Адалис переводит множество стихотворений М. Рагима, «совпадающих» по манере, стилю, темам с ее произведениями 30—40-х годов, а в 1948 году она обращается к поэме М. Рагима «Над Ленинградом», в которой азербайджанский поэт декларирует те же новые твор-

ческие принципы, к которым пришла и сама А. Адалис в только что завершенной ею поэме «Прогулка в ноябре». И хотя поэма «Над Ленинградом» переведена тремя соавторами, можно с уверенностью сказать, что лирическое вступление, декларирующее эти — близкие самой А. Адалис — творческие принципы, переведено именно ею: настолько соответствует оно — при всей национальной определенности его поэтической системы — духу, пафосу ее поэзии этих лет, настолько близко оно ей не только по мысли, но и по стилю.

Точно так же в 40-е годы А. Адалис переводит стихотворение О. Сарывелли «Караван верблюдов», в котором размышления азербайджанского поэта о судьбах «седого Востока» перекликаются с поэзией А. Адалис о Востоке 20—40-х годов («Робайят», «Посвящение лошади Наргыз», «Памяти сэра Лоуренса», стихотворения, вошедшие в сборник 1949 года «Восточный океан», и др.) и обретают в русском варианте даже аналогичную поэтическую форму: здесь тот же эмоционально насыщенный стих, что в «Робайят», те же повторы, обращения, резкие мужские рифмы. А в 60-е годы А. Адалис уже избирает для перевода сложные философские произведения О. Сарывелли, составившие его сборник 1964 года «Именем твоим»; переведенные динамичным, упругим свободным стихом строки о Хиросиме, о судьбах планеты, об ответственности человека за сохранение жизни на Земле и по тематике, и по художественным решениям очень близки поэмам самой А. Адалис «Бах? Дебюсси?..» и «До начала», создающимся в это же время.

Неверно было бы говорить о каком-то прямолинейном воздействии оригинального творчества А. Адалис на ее переводы — воздействии, которое могло бы нести за собой насилие переводчика над переводимым поэтом, даже в чем-то искажение оригинала. Речь идет лишь о сходстве тенденций творческого развития, общности поэтических пристрастий и устремлений, выражающихся порой и в непосредственных перекличках мыслей, утверждений, образов.

Тем более что существовала и вторая сторона того же вопроса, своего рода «обратная связь»: осуществляемое в процессе перевода влияние на творчество самой Адалис восточной поэзии в целом и особенностей стиха того или иного переводимого поэта в частности. И хотя трудно себе представить, чтобы подлинный поэт в переводе мог подняться выше, чем в оригинальном творчестве, тем не менее можно найти работы А. Адалис, в которых упомянутые уже тен-

денции к лиризации, к углублению философского звучания стиха и т. п. проявлялись более отчетливо, чем в ее собственных стихах того же периода. Так, уже в конце 30-х — начале 40-х годов, когда в поэзии А. Адалис преобладал стиль риторико-публицистический, а стихотворения философские или откровенно лирические составляли редкое исключение, она переводит «Родимый край» и «Привет, мой друг» С. Вургуна, «Песню утра» М. Рагима, «Поэт и садовник» О. Сарывелли и др.— произведения лирические, насыщенные философским содержанием. Вместе с С. Вургуном задумывается поэтесса о тайне жизни и смерти, о вечной радости бытия:

Жизнь, как шербет: чем дольше, друг, живешь,
Тем более на свете жить охота!
И каждый день с утра на храм похож,
Где вечный свод — лазурь и позолота [1].

Следуя за М. Рагимом, она замечает то, что редко позволяла себе заметить и воплотить в оригинальных стихах,— красоту восточного пейзажа, прелесть раннего утра:

...И отзвук топота джейраньих легких стад,
И то, как облака таинственно блестят,
Цвет розы, сбросившей зеленую чадру,
Роса и ландыши, и маки поутру,
И трав дыхание — все это песня утра [2].

Все это, несомненно, отвечало внутренним потребностям и особенностям таланта самой А. Адалис, но в ее собственном творчестве проявилось в полной мере несколько позднее — в произведениях 40—60-х годов.

Что же представляет собой зрелая поэзия А. Адалис — то есть поэзия того периода, к которому относится и большинство наиболее известных и интересных ее переводов? Здесь своеобразно сочетаются разные, казалось бы, трудно сочетаемые планы. Мир поэзии А. Адалис 40—60-х годов — это конкретный, осязаемый мир вещей и звуков, запахов и красок, реалистических живописных деталей — и в то же время это мир отвлеченных философских раздумий, сфера интересов человеческого разума, поэзия мысли. Вместе с тем

---

[1] С. Вургун. Избранные произведения, М., Гослитиздат, 1948, с. 213.

[2] М. Рагим. Избранное. М., Гослитиздат, 1950, с. 51.

это чаще всего мир романтический — мир подвига и мечты, сказки и воспоминания, мир непомерных чувств, непримиримых противоположностей.

Поэт-лирик, поэт-философ, поэт-живописец, поэт-романтик — совмещение этих различных сфер таланта, составляющих сложное единство оригинальной поэзии А. Адалис, обусловило широту диапазона ее переводов. Ей «внятно все» и в равной мере близко — и поэтика «неистового романтика» С. Вургуна (она переводит его лирику, его «Комсомольскую поэму», историческую драму в стихах «Вагиф» и др.); и тонкая, «лермонтовская» лирика М. Рагима; и остросовременные философские размышления О. Сарывелли.

Созвучное себе находит А. Адалис и у средневековых иноязычных поэтов (в конце 40-х годов она переводит произведения Сайидо Насафи, Камоля Худжанди, Носира Хисроу, в 50-е годы обращается к творчеству Физули, Навои).

А. Адалис сопереживает поэту, вместе с ним грустит и размышляет о прожитой жизни и о назначении человека, переводя такие сложные философские медитации Сайидо Насафи, как «Скиталец я», «Сто пустынь» и многие другие. А рядом — переводы таких неповторимо восточных, со всеми аксессуарами древней поэзии и при этом так современно звучащих, поющих гимн добру и человеческому разуму философских произведений Носира Хисроу («Разум», «О разуме и просвещении», «Спор с богом» и др.).

Таким образом, выбор произведений для перевода весьма широк, но и в этот период он всегда подчиняется одной главной закономерности: переводится лишь то, что близко и созвучно взглядам переводчицы на мир. И пусть поэт XI века Носир Хисроу ведет свой «Спор с богом» всерьез, воспевает человека, бросая вызов силе грозной и живой, а наш современник О. Шираз в поэме-легенде «Библейское» создает образ бога как некую поэтическую условность, призванную символизировать «многомудрый, неведомый творческий гений» самого человека,— эти и многие другие произведения разных авторов, разделенные веками, объединяет под пером переводчицы А. Адалис одно: утвердившаяся в ее собственном оригинальном творчестве гуманистическая концепция личности, концепция человека — творца и мыслителя, взгляд на человека как на единственную ценность мира.

Примечательно, что А. Адалис выбирает для перевода произведения, близкие ей не только по содержанию, но

и по художественной манере: чаще всего это поэзия романтического и философского плана.

Это легко проследить хотя бы на примере перевода «Комсомольской поэмы» С. Вургуна, сочетающей, как известно, два разных, даже противоположных поэтических плана: повествовательно-бытовой и возвышенно-романтический. Бытовые сцены, повседневные разговоры порой звучат в этом переводе чересчур приземленно, неестественно, а то даже и непоэтично: изображение быта наиболее чуждо лирическому стилю А. Адалис. Но насколько легким, блестящим, находчивым становится перо переводчицы при описании пейзажа, при воспроизведении на русском языке философского размышления, лирического отступления поэта, романтического образа или целой сцены, выполненной в более близком поэтическому ви́дению самой А. Адалис романтическом ключе:

Свой меч сверкающий в ножны
Уже вложил мороз...
Зиме не сладок плен весны —
Пора весенних грез...

...Подобно конским табунам
Несутся облака,
Подставив утренним ветрам
Вихристые бока... [1]

Не менее характерно и то, что, переводя произведения неоднозначные, предполагающие возможность различного прочтения, А. Адалис всегда остается верна себе, предпочитая употребить именно романтико-философский стилевой ключ.

Так, стихотворение М. Рагима «Жалоба черного камня» [2] выполнено в форме древней притчи о черном камне, случайно увезенном из родных мест «в землю неведомую, чужую» и тяжко страдающем вдали от родины. «Кровью плачет всякий, кто оказывается на чужбине» — такова главная мысль этого стихотворения, которое в подстрочном переводе может показаться даже несколько сентиментальным:

У бедного черного камня — сердце в сплошной крови,
В сердце у него — любовь глубокая к родной земле.
Смотрит вдаль, вслед каждому уходящему каравану
И думает черный камень в глубокой тревоге:
— Неужели никто не возьмет меня,
На родную землю не отнесет меня?!

---

[1] С. Вургун. Комсомольская поэма. Перевод А. Адалис и В. Сергеева. М., «Молодая гвардия», 1968.

[2] М. Раhим. Сечилмиш әсәрләри, I чилд. Бакы, 1955-чи ил, сәh. 108—109.

А. Плавник, переводя «Жалобу черного камня», уходит от сентиментальности, отдаляясь от конкретного текста произведения, отказавшись от множества мелких подробностей сюжета, оставаясь верным лишь самой общей его направленности. Столь символичный в оригинале печально-черный камень превращается у него в обыкновенный белый камень с круглыми боками; становится эмоционально более нейтральным название стихотворения: просто «Камень», а не «Жалоба черного камня». Более того, изменяется сам интонационный строй стиха: «Камень» в переводе А. Плавника звучит несколько прозаично, подчас даже иронично, главная мысль выражается здесь в образе реалистическом, «оживленном» при помощи олицетворения:

А камень бел, круглы бока,
И мука камня глубока:
Он пролежал в песке века,
Он жить не может без песка! [1]

А. Адалис избирает другой путь: она снимает налет сентиментальности, последовательно перемещая центральный образ стихотворения в символико-романтический план [2]. Сначала это еще более приземленный, чем у А. Плавника, «камень обычного вида, убогий, черный булыжник лежал у дороги» («был один черный камень на краю дороги» — в подстрочнике). Но затем, казалось бы почти буквально переводя слово за словом, строку за строкой, она в то же время едва уловимо меняет акценты, использует отвлеченные понятия, определенного рода возвышенную лексику — и образ черного камня звучит все более обобщенно-символически. «У черного камня глаза в слезах, сердце в печали, душа в смятеньи» переводится как «черного камня сердечная мука — слезы незримые, стоны без звука»; «у бедного черного камня сердце в сплошной крови» — как «в каменном сердце глубокая рана» и т. д. Такая интерпретация центрального образа определяет все остальные компоненты стиха: его плавный, близкий размеренному шагу каравана ритм, обусловленный и парной женской рифмовкой, и протяжным дактилем (вместо «прыгающего» четырехстопного ямба и отрывистых перекрестных мужских рифм А. Плавника); его звукопись

---

[1] М. Рагим. Избранное. М., Гослитиздат, 1950, с. 53.
[2] М. Рагим. Жалоба черного камня. Сб. «Весна». Баку, Азернешр, 1945, с. 94—95.

(«*думает* камень *угрюмую думу*»), единство его образной системы.

Сделался камень бродягой всесветным,
Счет потерял он дорогам несметным...
После был выброшен вон из хурджина,
Видит — кругом роковая чужбина...
Так и лежит на земле незнакомой
Камень, окованный смертной истомой.
Что есть на свете страшней и печальней
Снов одиноких в стране чужедальней...

Очевидно, возможны и одинаково правомерны оба перевода этого стихотворения М. Рагима: можно говорить и о достоинствах и о недостатках каждого из них. В данном случае мы лишь стремились показать, как А. Адалис выбирает для перевода наиболее близкую ей стилевую манеру и как этот выбор определяет всю поэтику переведенного стихотворения.

Разумеется, свобода выбора формы при переводе — понятие весьма относительное. Если содержательная сторона стиха — это та область, в которой можно, переводя, оставаться самим собой (именно в этом смысле шла речь о близости творческих позиций, о единстве или соотнесенности поэтических концепций), то именно воссоздание в переводе формы оригинала предполагает ту или иную степень перевоплощения переводчика в переводимого автора.

Переводя произведения Носира Хисроу и Камоля Худжанди, Сайидо Насафи и Физули, А. Адалис вынуждена была оставаться в рамках определенных канонизированных жанров (касыды, мураббе, гите, чаще всего газели), подчиняться строгим законам этих жанров — то есть по возможности точно передавать характер метрики и рифмовки, сохранять элементы звуковой и словесной орнаментации, воспроизводить особенности образной системы и т. д. Здесь требовался определенный уровень версификаторского мастерства, владение техникой стиха как таковой. Вот где пригодились и уроки В. Брюсова, автора знаменитых «Опытов», и изучение в Институте им. В. Брюсова теории стиха и законов поэтики! Вот где сказался опыт самой А. Адалис, обретенный ею в работе над восточными стилизациями!

Та, что вечно ускользала, где она теперь?
Добрым людям не сказала, где она теперь...
Над бессонным изголовьем ранний ветерок,
От отчаянья спасала... Где она теперь?

В ней одной — недуг и лекарь, а спасенья нет!
Исцеляла и терзала... Где она теперь?
Сердце приняло царицу в келью бедняка,
Удержать ее дерзало, где она теперь?
В мир разрушенный из храма жить ушла душа,
Как жестоко наказала! Где она теперь?
Не найдешь Камоля в келье, нет и в кабаке!
Та, что плакать приказала, где она теперь?

Это — переведенная А. Адалис по всем канонам классической поэзии любовная газель Камоля. Вот ее оригинал и подстрочный перевод:

Он шӯх, ки рафт аз бари мо боз куҷо рафт?
Дур аз назари аҳли вафо боз куҷо рафт?
Ҷонтозакунон бар сари болини заифон
Ноомада чун боди сабо боз куҷо рафт?
Дарди дили ранҷури маро з-он лаби ҷонбахш
Нодода башорат ба шифо боз куҷо рафт?
Он шоҳ к-аз ӯ хонаи дил шоҳнишин буд,
Аз кулбаи эҳзони гадо боз куҷо рафт?
Шаҳбозсифат кард басе сайди дилу боз
Бигрифт ба тарки ҳама то боз куҷо рафт?
Дил рафт ба бӯи ту зи масҷид ба харобот
Бечора, назар кун, зи куҷо боз куҷо рафт?!
Ҳам майкада ҳам сумиа холи зи Камол аст,
Боз аз ту ба зорию дуо боз куҷо рафт? [1]

Та, озорная возлюбленная, куда от меня ушла?
От самой верности (от верного своего раба) куда от меня ушла?
Зачем унесла душу больного, лежащего на ложе болезни (страданья),
И, не став для меня утренним ветерком, куда от меня ушла?
Та, что вливала жизнь в мою больную душу,
Не дав ни одного поцелуя (не исцелив поцелуем), куда от меня ушла?
Эта царица была царским троном в моей душе,
Из моей нищей кельи куда она ушла?
Словно орел на охоте, вырвала мое сердце,
Все забрала — и куда от меня ушла?
В печали о тебе моя душа ушла из кельи в кабак.
О горе! Смотри, откуда и куда она ушла?
И кабак и келья свободны от души Камоля.
Вновь плача о тебе, куда она ушла? [2]

Если сопоставить перевод, подстрочник и таджикский текст, то станет ясно, что А. Адалис верна самым строгим требованиям. Она сохраняет необходимую в газели систему

---

[1] Камоли Хуҷанди. Мунтахабот. Сталинобод, 1960, с. 49.
[2] Подстрочный перевод выполнен Н. В. Владимировой.

рифмовки (аа ба ва), причем подбирает очень точно рифмующиеся слова; совпадают ритмика и интонация перевода и оригинала (одинаково количество слогов в русских и таджикских строках, нередко даже совпадает количество ударений в строке). Каждый бейт — двустишие — перевода, как и положено в газели, содержит законченную мысль, а в последнем бейте, опять-таки согласно законам жанра, упоминается имя автора. И наконец, венчает каждое двустишие редиф — эта неотъемлемая часть почти любой газели. Печальный, безнадежный, даже и не требующий ответа вопрос-редиф «где она теперь?» имеет тот же смысл, что в оригинале («куда от меня ушла?») и несет ту же функцию: он не стоит особняком, не оторван от основного текста, а как бы продолжает строку, каждый раз по-новому соотнесен с ее содержанием. Именно редиф связывает разрозненные бейты и придает всему стихотворению единое звучание.

Сравнивая таджикский и русский тексты, не следует забывать, что главное в этой газели, как и в любовной лирике вообще, не прямой смысл каждого слова, а стоящее за словом настроение, чувство, переживание. И ценность перевода А. Адалис именно в том, что она, идя от этого, точно уловленного, как бы извлеченного из сердцевины стиха настроения, удачно находит русские соответствия таджикским строкам, словам, образам. Когда «та, озорная возлюбленная» переводится как «та, что вечно ускользала», можно говорить если не о «дословности», то о высокой точности перевода. Кажется, ничто не может точнее передать суть и смысл другого бейта: «Зачем унесла душу больного, лежащего на ложе болезни (страдания), и, не став для меня утренним ветерком, куда от меня ушла?» — чем найденное А. Адалис «Над бессонным изголовьем ранний ветерок, от отчаянья спасала... Где она теперь?». Заменив «ложе болезни» «бессонным изголовьем», переводчица как бы проявляет для русского читателя подлинное значение этого традиционного в восточном стихе тропа: ложе болезни — ложе страдания, страдания любви, которое может быть исцелено лишь любимой,— бессонные ночи страдающего от безответной любви человека.

Таким образом, при всей своей чисто формальной точности, газель Камоля в русском звучании не превращается в засушенную стиховую схему,— она живет, дышит, заражает русского читателя пережившим века чувством средневекового поэта.

Переводы среднеазиатской классики предполагают и еще одну трудность: не только метрическая, но и образная система стиха максимально канонизирована, от автора к автору, из произведения в произведение переходили так называемые традиционные образы, тропы, метафоры, сравнения и т. д.— все те элементы поэтики, которые постепенно и в собственно восточной поэзии, и в подражаниях ей, пышным цветом расцветших на русской почве в XIX — начале XX века, превращались в застывшие экзотические штампы, утерявшие внутреннее содержание и динамику.

Пробить нараставшую веками кору штампованности, оживить традиционные образы и поэтические приемы, вернуть им ту первозданную свежесть и новизну, которой они и обладали в оригинале — в произведениях авторов, стоявших у истоков традиции или силой своего таланта не дававших ей омертветь,— такова нелегкая задача переводчика, обратившегося к классической поэзии Востока.

Легко, непринужденно, остроумно, в полной мере выражая дух и стиль Камоля («Знак мастерской Камоля — изящество стиха»,— писал сам о себе поэт), звучат традиционные сравнения любимой с луной и кипарисом в переводе одной из газелей Камоля:

С луной тебя сравнить? Нет родинок у ней!
Лишь пятна на луне, подобные заплатам...
Сказать: «Ты кипарис»? Но лишь с тобой сравню,
И тут же кипарис мне кажется горбатым...[1]

Под пером А. Адалис оживают в русском стихе усложненные и необычные образы лирики Физули — «кудрей любимых цепи» и «светло-алый цветник» губ и щек, «глазурь очей», потрескавшаяся от горячих «кровавых слез», и т. п.

В моих непролитых слезах отражено твое лицо,—
Глядится солнце в зыбь воды, лучи, играя, заплетает...[2]

Страстное обнажение сердечных мук и душевных движений, а не просто употребление общепринятых формул — в гиперболах, тропах, образах Сайидо Насафи,— будь то философское раздумье:

---

[1] Камоль Худжанди. Избранная лирика. Сталинабад, Госиздат ТаджССР, 1949, с. 41.

[2] Физули. Колосья черные кудрей под ветром утренним витают... Сб. «Поэты Азербайджана». Л., «Советский писатель», 1970, с. 216.

Пир окончен... Не щедро
  судьба наливала вино,—
Пуст небесный кабак...
  я еще недостаточно пьян! [1] —

или традиционное любовное признание:

Чем реки слез моих, слабей
  обрушившийся с гор поток!
Как небом и водой, тобой
  насытиться глазам нельзя...[2]

Даже самым каноническим, из века в век переходящим образам А. Адалис умеет придать изначальную неповторимость — неповторимость авторской индивидуальности. Так, знаменитые соловей и роза в стихах нежного, прозрачно-ясного, изящного Камоля:

Ты не слушай меня, если розы веселый покой
Соловьиные стоны туманят хотя бы слегка![3]—

и страдающего, страстного, рефлектирующего Сайидо Насафи:

Вдруг я вспомнил лицо —
  и в саду застонал я, и стоны
Стали запахом роз
  перед утренней, ранней грозой!..
...Одинок Сайидо —
  почему все друзья замолчали?
Не поют соловьи
  над расцветшего сада красой...[4]—

отличаются друг от друга в переводах А. Адалис так же, как непохожи один на другой сами поэтические миры этих двух поэтов.

Особое место в переводческом наследии А. Адалис занимают две исторические драмы — «Навои» узбекских поэтов Уйгуна и И. Султанова (1941) и «Вагиф» С. Вургуна (1945) — произведения, в которых своеобразно совместились и пересеклись история и современность, творческая концепция советских поэтов и мироощущение художников XV и XVIII веков, законы сегодняшней поэзии и традиции классическо-

---

[1] Сайидо Насафи. Избранное. Сталинабад, Гос. изд-во ТаджССР, 1949, с. 90.
[2] Там же, с. 74.
[3] Камоль Худжанди. Избранная лирика, с. 57.
[4] Сайидо Насафи. Избранное, с. 67—68.

го тюркского стиха. Задачи переводчика здесь, кажется, максимально усложнены: нужно было не только, вслед за авторами, связать времена, взглянув на историю азербайджанского и узбекского народов глазами современников. Еще труднее было совместить разновременные поэтические миры, произвести как бы двойное перевоплощение: в современных авторов иноязычных драм и одновременно в изображенных ими героев — поэтов XV и XVIII веков.

Знакомство А. Адалис с историей Азербайджана, с его многовековой культурой, в том числе с поэзией Вагифа и Видади; постигнутые в долгом творческом общении с С. Вургуном законы его поэтики и особенности его художественного ви́дения, владение «языком» его поэзии и в то же время техникой классического тюркского стиха — вот что лежало в основе такого перевоплощения при переводе драмы С. Вургуна «Вагиф» [1].

Драма «Вагиф» пронизана поэзией классиков, и стиль ее закономерно традиционен. Языком Вагифа и Видади говорят крестьяне и придворные, сам Вагиф соревнуется в мастерстве с Видади, на глазах у читателя сочиняет философские стихи и любовные газели, которые переживут века. Работая над «Вагифом», А. Адалис не пользуется уже имеющимися переводами произведений Вагифа и Видади. Переводя заново и подлинные стихи классиков, и вложенные в их уста монологи и диалоги, созданные творческим воображением С. Вургуна, она, вслед за С. Вургуном, сохраняет единство стиля, единство атмосферы стиха.

Цветистость и усложненность образов («погнался наш алмаз за дорогой оправой...»; «уста его — сокровищница песен. Алмазы сеет. Подбери да спрячь...»); афористичность высказываний («слова пустые — бог, творец, аллах... Рай — на земле, пустыня — в небесах»; «но верю только в правду бытия, в живую правду жизни верю я»); легкость, живая разговорность речи, достигаемая разнообразием ритмических ходов и неожиданной сменой интонаций; блеск и остроумие диалогов — таковы особенности стиля и художественной системы драмы «Вагиф» в переводе А. Адалис.

Как и все творчество С. Вургуна, драма эта романтична. Добро и зло, любовь и жестокость, насилие и справедливость — вот полярно несовместимые нравственные катего-

---

[1] С. Вургун. Вагиф. Перевод А. Адалис. М., «Художественная литература», 1969.

рии, олицетворенные различными группами действующих здесь персонажей.

Поскольку главная идея драмы — торжество разума, добра и справедливости, А. Адалис особенно тщательно и тонко переводит ключевые монологи пьесы, в которых эта идея выражается.

Нет, мир не вечно будет людям тесен:
Для счастья мы живем. За далью лет
Я вижу век просторный, полный песен...
Не вечна ночь! Обязан быть рассвет!

«Не человек ли драгоценность мира?» Эта вера в человека, в его будущее счастье становится как бы стержнем характера каждого из героев «светлого» лагеря пьесы — пылкого, непосредственного, бунтующего и нежного, бесстрашного и любящего жизнь, в чем-то близкого самому С. Вургуну Вагифа; благородного, полного достоинства и сдержанной силы поэта-философа Видади; почти сказочного, владеющего мечом Кер-оглы предводителя повстанцев Эльдара. Характеры эти в русском переводе драмы так же художественно достоверны, как в оригинале, и достоверность их — прежде всего достоверность национального, во всем, в чем это национальное может проявляться: в манере разговаривать и двигаться, спорить и острословить, принимать гостей и объясняться в любви — в деталях антуража и в выражении движений души.

Причем если в азербайджанском оригинале нет нужды специально подчеркивать национальное — оно в самом стихе, языке, слове, то для переводчика это одна из важнейших и сложнейших задач. А. Адалис находит различнейшие способы и приемы, подчас отсутствующие в оригинале и опять-таки передающие дух его, а не букву.

Абстрактен, подчеркнуто вненационален у С. Вургуна наделенный гиперболическими чертами романтического злодея иранский шах Каджар.

Вот подстрочный перевод одного из его монологов:

Гори, гори, соколов зеленое гнездо!
Мне душу вдохновляет ветер смерти.
Пусть небо будет охвачено пламенем,
Пусть с небес ветер это пламя сдует на землю!
Гори, гори! Пусть станет пепелищем каждая скала, каждая вершина,
Пусть перед моей властью склонит голову весь Карабах!

Пусть по колено в крови растут невесты, девушки,
На земле — голуби, на небе — звезды.
Я рожден из крови материнского чрева,
Пусть всей вселенной кровь будет саваном.
И моя совесть, и сердце мое — сама кровь.
Мир — это человеческое прибежище, стоящее на крови.

Этот монолог Каджара, так же как высказывания других «отрицательных» героев пьесы, А. Адалис переводит белым стихом, преднамеренно нарушая строго выдержанную в оригинале на протяжении всей драмы систему смежной рифмовки. И бросающееся в глаза на общем стилистическом фоне драмы отсутствие каких бы то ни было национальных признаков стиха (традиционной рифмовки, образов и т. д.) как бы подчеркивает эту «вненациональность», антинародность персонажей.

Гори, орлов зеленое гнездо!
Мне запах смерти раздувает ноздри,
И голос смерти веселит меня.
Пусть огненные вихри веют выше!
Пусть небо ниспошлет поток огня
В ответ на это пламя! В уголь черный
Пусть обратятся скалы, смрадно тлея;
Расплавятся и лавой станут горы,
Моря и реки паром изойдут,
Свистя, как змеи! Пусть могильный холод,
Меня грызущий, обратится в жар!
Мир должен пасть во прах передо мною
И подтвердить: «Да, ты царишь, Каджар!»
Огонь и кровь — основа мирозданья,
Замешено крутое тесто жизни
Не на воде. Когда-то был и я
Рожден в потоке крови материнской,—
Лишь в этом суть! Так плавайте в крови,
Невинные голубки Карабаха!
Голубки на земле и звезды в небе —
Все пепел смерти... В мире нет любви [1].

И напротив, использование традиционной системы рифмовки (ааба), вопросительных и восклицательных интонаций, повторов слов и словосочетаний, обилие развернутых сравнений и канонических образов — все это придает монологам народных поэтов Видади и Вагифа в переводе А. Адалис несомненный национальный колорит.

---

[1] С. Вургун. Вагиф. Перевод А. Адалис, с. 108.

Насколько плодотворны творческие находки переводчицы, можно судить, сравнив ее перевод с первым переводом драмы «Вагиф», принадлежащим В. Гурвичу.

Первые строки драмы — начало монолога Видади — в подстрочном переводе звучат так:

О боже! Бытие человека ужасно,
Все, что мы выносим, тебе известно.
Есть ли смысл в существовании тысячи вероучений?
Открой же ворота истины!

А вот оба художественных перевода этих строк:

Боже! Тяжел человеческий жребий,
Взвешены наши страданья на небе,
В верах запутался разум людской,
К правде единой ворота раскрой! [1]

(В. Гурвич)

О боже, тяжело живется людям!
Ты видишь, каково живется людям?
Вероучений много — в чем их смысл?
Где истина? Откройся, боже, людям!

(А. Адалис)

При близком смысловом и лексическом соответствии обоих переводов оригиналу особенно наглядно полное несовпадение интонации, звучания стиха. В. Гурвич предельно близок к азербайджанскому тексту лексически, он точно по С. Вургуну воспроизводит мельчайшие детали сюжета и даже рифмует строки чаще всего по образцу оригинала (аа бб и т. д.) — и тем не менее его перевод почти совсем лишен характерных признаков восточной поэтики, которыми как раз и изобилует перевод А. Адалис, и поэтому в нем отсутствует главное: национальный колорит.

В отличие от «Вагифа» — романтической драмы в стихах — в пьесе Уйгуна и И. Султанова «Навои» стихи перемежаются прозой, и это определяет особенности русского перевода [2]. Стихи и проза здесь не просто чередуются, а, как и в оригинале, органично сливаются, образуют разные тематические — и стилистические — линии: лирическую и бытовую, возвышенно-философскую и социальную.

---

[1] С. Вургун. Вагиф. Перевод В. Гурвича. М.— Л., «Искусство», 1941, с. 5.

[2] Уйгун. Избранное. М., Гослитиздат, 1958.

Переводя поэтические отрывки текста — философские размышления Навои, его лирические монологи, обращенные к Гули, его газели, А. Адалис, вслед за узбекскими авторами, воссоздает исторически и художественно достоверный характер великого поэта. Иносказательность и возвышенные метафоры, обилие развернутых образов и неожиданных сравнений — все это сохраненные и в оригинале и в переводе особенности поэтического почерка Навои:

...Я тенистым садом милости шаха поведу,
Крепость вечного невежества рухнет, наконец.
Молодой цветник познания разобьем в саду,
И наденет милосердие царственный венец...

При переводе прозы А. Адалис, лишенная возможности передать национальный колорит специфическими версификационными средствами, пользуется иными — стилистическими — приемами. Частая инверсия в построении фраз, вкрапление в русский текст тюркских слов («калам», «кулах», «сумбуль» и др.), афористичность высказываний и цветистость, витиеватость разговоров («Солнце спустилось к нам с высоты»,— обращается к шаху Хусейну один из его приближенных; «Салам, высокочтимые сладкопевцы!» — приветствует поэтов Мумин-мирза и т. д.) — все это, с одной стороны, придает тексту национальную окраску, с другой — исторически точно воспроизводит общую атмосферу придворной жизни Герата XV века.

Если в исторических драмах сама тема подсказывала и авторам и переводчику традиционную форму классического стиха, то тенденция развития поэзии Советского Востока в целом заключалась как раз в преодолении стилевой традиции, предполагающей определенный набор романтических ориентальных образов, приемов, тропов, давно уже превратившихся в застывшие экзотические штампы, сковывающих стих, загоняющих его в окаменевшие рамки не только заданной формы, но и тематики.

А. Адалис чутко улавливала эту тенденцию развития национальных литератур и помогала ей проявляться в своих переводах. «Остаточные следы характерных прежде черт — витиеватое украшательство, специфическая «восточная сладостность» — отсутствуют у Миршакара...— писала она в вводной статье к сборнику М. Миршакара «Стихи и поэмы».— Соединение подлинной национальной народности с творчески переработанным влиянием русской поэзии делает

особо интересной, хотя и очень нелегкой работу переводчика» [1].

И, переводя поэмы, вошедшие в сборник, А. Адалис бережно сохраняет эти особенности поэтики Миршакара, его творческой манеры. Поэзия Миршакара романтично-возвышенна (этим она и близка А. Адалис), но в то же время даже в его поэме «Золотой кишлак» — этой романтической легенде — нет ни одного соловья, умирающего над розой, ни одной лунноликой и кипарисоподобной красавицы, вполне, казалось бы, уместных в изображении «восточного рая» [2]. Романтическое здесь — в самой необычности, сказочности сюжета, в гиперболизме образов, в резкости контрастов и яркости красок — во всем том, что создает необычный, возвышенный стиль повествования:

Ступала там, как на песок, нога
На яхонты, кораллы, жемчуга!..
С крутой горы, со снежной высоты
Бежит река небесной красоты...

И в то же время романтическое в «Золотом кишлаке» не абстрактно, не оторвано от реального бытия, оно как бы «привязано» к живому Таджикистану, к его горным пейзажам, к повседневной жизни его людей, к конкретным деталям народного быта. Сказочное яблоко — «о, плод медовосладкий, золотой, веселый, круглый, соком налитой» — соседствует здесь с вполне реальной, хорошо знакомой и автору и читателю «кислой травой» ривоч: «за неименьем доброго зерна — ты знаешь — пища странников она...»; а «сверкающий, алмазный, золотой, весь налитой, как соком, красотой» мир легенды «золотого кишлака» — с грустной реальностью дореволюционного Таджикистана, с полуразвалившейся кибиткой бедняка, «где старый мой кетмень стоит в углу, лежит кошма на земляном полу...».

Переводя «Золотой кишлак», А. Адалис подчеркивает эти контрасты высокого и низкого, заключающие в себе главный эмоциональный заряд и главную идею поэмы — мысль о противостоянии прошлого и настоящего. Используя национальную лексику и образы, придавая стиху восточный

---

[1] М. Миршакар. Стихи и поэмы. Перевод с таджикского. М., «Советский писатель», 1949, с. 7.

[2] Не случайно традиционный поэтический стиль получил в советском литературоведении название «восточный романтизм» (см. работы Г. Ломидзе, К. Зелинского и других).

колорит особым построением фраз, она умеет донести до русского читателя подлинную народность произведения, его «восточный дух».

Интересно и ценно то, что, переводя современных поэтов советских республик, А. Адалис умеет почувствовать и передать не только, выражаясь ее же словами, «подлинную национальную народность» иноязычных произведений, но и «творчески переработанное влияние русской поэзии». Если помнить и учитывать, что М. Рагим переводил М. Лермонтова, а С. Вургун — признанный мастер азербайджанской «пушкинианы», то не покажется странным, что в произведениях С. Вургуна, переведенных А. Адалис, вдруг мелькает знакомый пушкинский образ, что в той же «Жалобе черного камня» М. Рагима так по-лермонтовски звучит это «снов одиноких в стране чужедальней...», а «Золотой кишлак» М. Миршакара подчас вызывает ассоциации с «Мцыри».

Вот измученный придворными распрями Вагиф, оставшись наедине с самим собой, произносит свое заветное:

...Уйти бы, как бывало,
На вольные эйлаги чабанов,
Где просто все, где жизнь берет начало,
Любовь живет в изодранном шатре...
Где ветерок благоуханный веет,
Там добрый мой народ мечту лелеет
О верности, о чести, о добре!..

Хотя в оригинале нет ни «изодранных шатров», ни мечты «о верности, о чести, о добре»,— там звучит пушкинская тема, и кажется, что, если бы сам С. Вургун писал эти строки по-русски, они могли бы звучать именно так — в традиционном пушкинском поэтическом ключе. И то, что А. Адалис, хорошо знающая о «пушкинских пристрастиях» С. Вургуна, находит для этой темы соответствующее художественное решение, представляется вполне допустимым и даже закономерным, воспринимается как особенность ее переводческого почерка.

Обновление поэтической формы, расширение формальных рамок «восточного» стиха, с одной стороны, облегчило процесс художественного перевода (меньше канонов и ограничений), но, с другой стороны, и значительно затруднило его. Ведь одна из основных задач перевода — сохранить национальную специфику оригинала, обогатить за счет инонационального русскую литературу. И если в стихе традиционном, классическом «национальное» как бы лежало

на поверхности и легко передавалось нужным сочетанием рифм, набором постоянных тропов и образов, то в произведениях советских поэтов сегодня и содержание и форма стиха гораздо более интернациональны и общечеловечны. Национальное теперь — прежде всего в самой «манере понимать вещи», в самом ощущении и восприятии окружающего мира.

О снеге память яблони хранят,—
По-своему они его любили
И для весны цветковый свой наряд
По заданному образу лепили [1].

Такова поэтическая интерпретация «вечной» философской темы — круговорот природы, круговорот зимы и весны, жизни и смерти — в русской поэзии, в творчестве самой А. Адалис.

А вот А. Адалис переводит стихотворение армянского поэта А. Граши, посвященное той же теме, близкое ей по художественной концепции и — что особенно интересно — аналогичное даже по образному решению:

Пусть белый снег погиб на высях гор,—
В долине виноградник будет рад,
Наденет он зеленый свой наряд,
Откроет миру свой зеленый взор...[2]

Не русская яблоня, а армянский виноградник, долины, противопоставленные «высям гор»; в этом же образном ряду стоят и горные потоки, которым дал жизнь «покоренный» весенними лучами снег, и столетний мох в глубоких ущельях, и мощные водопады, свергающиеся с «невероятной крутизны». При удивительном совпадении общей интонации стиха и характера образа в целом (растаявший снег — символ весеннего обновления жизни) — это стихотворения несомненно разные по своей «национальности»: это спокойная, задумчивая весна цветущего яблоневого сада где-то в центре России — и яркая, ликующая, стремительная весна армянских гор.

---

[1] А. Адалис. Январь — сентябрь. М., «Советский писатель», 1970, с. 24.
[2] А. Граши. Лирика. Перевод с армянского. М., Гослитиздат, 1956, с. 35.

Точно так же не ошибется внимательный читатель и в национальной принадлежности стихотворений О. Сарывелли в переводе А. Адалис.

Взгляни на месяц белый и рогатый,
Послушай волн веселые раскаты...
...Ведь каждая частица этой влаги
Мир облетела в радостной отваге
И снова стала каплею потока...
Здесь я сидел, задумавшись глубоко,
И жизнь вскипала пенною волною
В круговороте вечном предо мною...[1]

Ненавязчивые, едва уловимые оттенки — *белый* и *рогатый* месяц, «капля *потока*» и «*пенная* волна», вызывающие ассоциации с потоком горным,— придают национальный колорит даже этим, кажется, «наднациональным» философским размышлениям о вечном круговороте жизни.

Национальное своеобразие «манеры понимать вещи» в одном случае передается переводчиком в деталях определенного по своей географии и «национальности» пейзажа (как это было в стихотворении А. Граши), в другом — употреблением непереведенной национальной лексики, собственных имен и т. п.; в третьем — своеобразием интонации, ритмики стиха.

Как известно, «поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии...» [2]. Именно такой своеобразный двунациональный образ возникает у А. Адалис в переводе стихотворения военных лет киргизского поэта А. Токомбаева «Русская зима»:

На помощь русским, русская зима!
Лети, лети, своди врагов с ума,
Ломай им кости, пробирай до мозга,
Закрой пути, запороши дома!..
...Сил не щадя, вой, зимний ветер, вой,
Пляши, зима, свой танец боевой!
Гостей незваных высмеяв жестоко,
Оставь их спать в темнице ледяной!..[3]

---

[1] О. Сарывелли. Неси, сынок, неси. Сб. «Майское утро». Баку, 1956, с. 67.

[2] Н. В. Гоголь. Собрание сочинений в шести томах, т. 6. М., Гослитиздат, 1953, с. 34.

[3] Сб. «Поэты Киргизии». Стихи 1941—1944. М., «Советский писатель», 1946, с. 60.

Здесь как бы сталкиваются и сливаются русский поэтический образ и его инонациональная интерпретация. «Вьюга», «пурга», «мороз», «пробирающий до мозга», и «льняная скатерть» снегов — все это традиционно русский образный ряд, вызывающий опять-таки традиционные ассоциации. Но в то же время только человек Востока может написать «лесной *мираж* собьет с пути врагов»; только в поэтическом ви́дении киргизского поэта может возникнуть такая необычная для русского пейзажа, но очень точная метафора: «верблюдом, потерявшим верблюжонка, пустынный ветер ночью заревет». В стихотворении о русской зиме оказываются уместны и традиционная восточная рифмовка (ааба), и «верблюд», и «пустыня», и «пляши, зима, свой танец боевой!». В самом динамичном ритме стиха как бы совмещаются, сливаются воедино стремительный боевой киргизский танец — и бесконечное кружение русской метели.

Так, проникая в художественный мир поэта, А. Адалис-переводчица улавливает и передает эту заложенную в самой поэтической ткани стиха, в его интонации, в системе его нетрадиционных образов национальную неповторимость.

Переводя произведения классиков и современников, А. Адалис в лучших своих переводах умела проникнуться духом времени и настроением стиха, умела каждый раз заново и по-разному увидеть мир глазами каждого из переводимых авторов, передать в русском стихе то духовное и поэтическое богатство, которое обессмертило строки стихов и имена создавших эти строки поэтов.

ШКОЛА
МАСТЕРСТВА

Л. Озеров

В СТУДИИ ПЕРЕВОДЧИКОВ

Долгое время (особенно в послевоенную пору) на всех совещаниях и симпозиумах переводчиков неизменно поднимался вопрос о знании языка и о подстрочнике. Какой бы оборот ни принимало обсуждение, все говорили о необходимости воспитания людей, с юношеских лет изучающих язык, с которого они собираются переводить. Опыт перевода с европейских языков был велик. Крайне редки случаи перевода по подстрочнику с французского и английского, немецкого и испанского. А с латышского? С казахского? С якутского? С балкарского?

Конечно, прежде всего — талант. Именно талант поэта брал (а подчас и берет) верх над аморфностью и косноязычием подстрочника. Талант торжествует. И мы не вправе забывать те шедевры поэтического перевода, которые сделаны по подстрочнику сильнейшими мастерами русского стиха. Перечислять их нет смысла. Они у всех на памяти и перед всеми на виду. По этим образцам могут и должны учиться новые поколения переводчиков — уже со знанием языка, уже во всеоружии теории и истории перевода. Это образцы поэтического проникновения и художнической смелости.

Но при наличии таланта первейшим условием успеха является знание языка. Это не подвергалось сомнению. И не может быть подвергнуто сомнению. От слов к делу, однако, «дистанция огромного размера». Годами обсуждался вопрос о подготовке кадров молодых переводчиков. Годами откладывалось его окончательное решение.

Году в 1954-м от слов перешли к делу. Ректорат Литературного института им. Горького совместно с руководством секции переводчиков Московского отделения Союза писателей (среди ходатаев назову И. А. Кашкина, П. Г. Антокольского и В. М. Россельса) приступили к организации кафедры художественного перевода.

Решено было ежегодно набирать две языковые группы, общим числом 15 студентов. Прозаики и поэты. Первый набор состоялся в 1955 году. Были скомплектованы литовская и таджикская группы.

Мне поручили вести семинар переводчиков-стихотворцев. Поначалу предполагалось, что я поведу его совместно с Н. А. Заболоцким. Очень обрадовался я возможности сотрудничества с таким человеком и поэтом. Я звонил Николаю Алексеевичу. Он дал согласие, но сослался на нездоровье,— не подведет ли оно, уж слишком часто оно его подводит. Мы бегло говорили о жизни переводчика, о способах русской рифмовки, о порядках в редакциях. Но до составления программы семинара или выработки методических принципов преподавания дело не дошло. Как всегда, не хватило жизни. В октябре 1958 года Заболоцкий умер.

Тип семинара пришлось вырабатывать и определять самостоятельно. К тому времени у меня уже имелся некоторый опыт преподавания, в том же Литературном институте.

В конце войны, осенью 1944 года, Г. С. Федосеев, директор Литературного института, пригласил меня вести поэтический семинар. В ту пору — кто раньше, кто позднєй — в этом институте вели семинары такие люди, как Л. М. Леонов, К. А. Федин, Н. Н. Асеев, И. Л. Сельвинский, К. Г. Паустовский, В. М. Инбер, М. А. Светлов, К. Л. Зелинский, В. А. Луговской, Н. И. Замошкин...

Первое время я присматривался к тому, как ведут семинары испытанные мастера. Это была для молодого педагога неоценимая школа. Семинар Леонова был похож на него самого, и только на него. Семинар Сельвинского был похож на него, и только на него. Индивидуальность руководителя была тем личным примером, который сильнее всякого рода советов и поучений действовал на студента.

Параллельным семинаром первокурсников руководил О. М. Брик. Я познакомился с этим скромным и деликатным человеком в пору своих первых педагогических раздумий и сомнений. Собеседования с Осипом Максимовичем были в высшей степени полезны.

О. М. Брик никогда не прибегал к соблазнительным рассказам-мемориям из жизни 20-х годов, к устным рассказам из истории русского футуризма и из жизни Маяковского, которого знал очень близко. Нет, он был чуток и терпим к инакопишущим и всегда исходил из текста, который перед ним лежал. Неторопливо и обстоятельно говорил он об

этом тексте, перемежая замечания частные с замечаниями общего характера, заставляя думать над текстом.

Стих он знал изнутри и мог точно указать его пробу или ее отсутствие, ибо не все золото, что стихи.

Этот человек не берег себя даже для своих высоких творческих целей. Он отдавал себя друзьям. И это было его душевной потребностью. Он вел семинар свой очень недолго. Не хватило жизни. О. М. Брик умер в феврале 1945 года.

За сравнительно недолгий срок преподавания студенты полюбили О. М. Брика. Конечно, они знали и помнили о дружбе его с Маяковским, об его ценнейшей стиховедческой работе о звуковых повторах. Но отношение их к руководителю семинара было непосредственным. Перед ними был не только знающий и внимательный человек. Перед ними был человек, готовый помочь другому еще до того, как тот обратится к нему. А это не так часто встречается...

По давним временам мне вспомнился первый мой творческий семинар, первая студия стиха под началом Николая Ушакова. Это было в Киеве, году в 1930-м. Шестнадцатилетним начинающим поэтом я попал на Бульварно-Кудрявскую улицу, где Николай Николаевич со свойственной ему тщательностью говорил нам о русском ямбе, о Блоке, об Анненском, слушал наши стихи и читал нам свои. Эти занятия меняли свой адрес (скажем, перешли на Владимирскую улицу), характер (беседа с глазу на глаз, переписка), но имели в виду главное — совершенствование.

Продолжением занятий Н. Н. Ушакова стала студия, которую вел при Союзе писателей Украины Дмитрий Урин. Это был очень одаренный поэт, прозаик и драматург, темпераментный, острый, артистичный. Он вел студию увлеченно, то в лицах показывая своих знакомых, то читая наизусть классиков, то рассказывая о своих поездках в Москву. Его реплики и заключения были всегда неожиданны и умны. Д. Э. Урин рано умер, и литературное наследие его несправедливо мало известно и недооценено. Я помнил о семинарах Ушакова и Урина, и это помогало мне в работе.

Изучал я способы ведения семинара другими, старшими литераторами. Это было полезно. Я ходил также в консерваторию в классы известных музыкантов. Очень много мне дал класс Г. Г. Нейгауза. Во время занятий Генрих Густавович не только показывал ученику, как надо играть Шопена или Шумана. Он нередко рассуждал вслух об искусстве, в частности о поэзии, которую знал и любил. Его вдохновен-

ные (иначе не назовешь!) уроки дали мне много для раздумий над характером и моего семинара. Заметив, что я всерьез интересуюсь его уроками и учениками, Г. Г. Нейгауз пригласил меня на концерт Святослава Рихтера, усадил рядом с собой и то и дело по ходу концерта нашептывал мне отрывочные, но удивительно меткие фразы о своем любимце и его игре.

Я посещал также и другие классы консерватории, репетиции дирижеров и театральные репетиции, мастерские живописцев и скульпторов. И все для того, чтобы приглядеться, понять, как нужно строить мастерскую стиха. Хотя тут много разного и непохожего, но было и общее, позволявшее мне сопоставлять и делать выводы.

На занятиях в консерваторском классе могла речь идти о самом разнообразном: ритм и аппликатура, педали и двигательный аппарат, Роллан и Пастернак, Пушкин и Гейне, Шопен и Делакруа, Рубинштейн и Гофман, Мейерхольд и Таиров... Но о чем бы ни шла речь, Нейгауз зорко всматривался в ученика и хотел угадать его судьбу. Угадывание судьбы ученика, его будущего пути, подсказка этого пути — все это область деликатнейшего характера. В зависимости от степени владения этой «областью» педагог становится либо ближайшим другом и наставником ученика, в иных случаях — на уровне родителей, либо — деспотом и недругом, дискредитирующим себя и свой предмет.

Мне очень пригодилась педагогическая задача Нейгауза. Суть ее в том, что пианист должен определить — «я играю *Шопена*» или «*я* играю Шопена». На каком из этих слов ученик ставит ударение?

Мне не раз приходилось применять этот принцип к искусству перевода и спрашивать студента: что он переводит? Скажет ли он: «я перевожу *Мицкевича*» — или скажет: «*я* перевожу Мицкевича». Это две разные системы перевода, две разные школы, два разных — можно сказать, полярных — принципа.

Есть еще одно музыкальное воспоминание, которое мне хочется здесь привести. Привести потому, что оно имеет прямое отношение к искусству перевода,— в частности, оно заставляет думать об отношении переводчика к оригиналу, о самом оригинале. Дело было еще до войны. Я бывал на репетициях дирижера Клемперера, готовившего цикл симфоний Бетховена. Эти репетиции охотно посещались многими дирижерами всех поколений — от умудренных мастеров

до самых молодых, неопытных. Связь между этими слушателями и Клемперером осуществлял наш дирижер Гаук. Он беседовал с Клемперером как друг и помощник, как коллега и доверенное лицо, он переводил ему то, что Клемперер хотел понять из разговоров оркестрантов и гостей.

И вот на одной из таких репетиций Клемперер спросил Гаука, что делают сидящие в зале молодые люди (речь шла о молодых дирижерах), держащие на коленях партитуры бетховенских симфоний, и что они так рьяно записывают.

— Они записывают ваши, маэстро, указания, оттенки, нюансы...

— Зачем?! — воскликнул Клемперер.— Ведь у Бетховена все сказано, все написано...

Этот эпизод я вспоминал всегда, когда передо мной оказывался перевод великого оригинала — будь то Шекспира, будь то Гёте, будь то Вийона,— когда я видел, что у переводчика недоставало сил, а то и желания прочитать (вернее — вычитать) то, что было сказано и записано.

Разумеется, нет смысла без обдумывания и опытов переносить правила и исключения одного искусства на правила и исключения другого искусства. Но несомненно одно: явная полезность, духовная питательность этого вглядывания в систему преподавания в мастерских и классах представителей смежных искусств. Все пригодится, все отзовется в моей дальнейшей работе педагога. Постепенно со всей очевидностью постигаешь, что в искусстве перевода сгодится все, все, связывающее наше дело с другими областями культуры. Не в меньшей, а быть может, еще в большей степени, чем в оригинальной поэзии, в переводе необходимо быть в просвещении «с веком наравне». Не ошибусь, если скажу, что в с е галактики мировой культуры должны служить и служат искусству перевода. От филологии до теории музыки, от психологии до текстологии. Все, что нажито переводчиком за годы жизни, учения, странствий, раздумий, сомнений, идет в общий котел его переводческого мастерства. Хозяйство переводчика не подлежит инвентаризации. Оно неисчислимо и необъятно.

Рассказы о питерском семинаре М. Л. Лозинского, о студиях С. Я. Маршака, о деятельных поисках И. А. Кашкина, о пытливых изысканиях С. П. Боброва, о французских и испанских переводческих тетрадях И. Г. Эренбурга и О. Г. Савича, о «театре одного актера» В. Н. Яхонтова, об устных рассказах И. Л. Андроникова, о библиотеке русской

поэзии И. Н. Розанова, о записи голосов писателей С. И. Беренштейна — все это и многое другое, вместе взятое, помогало моим раздумьям о профиле и характере семинара поэтов-переводчиков.

Семинар И. Л. Сельвинского, начавший свою жизнь еще задолго до войны и давший русской поэзии много примечательных поэтов — от Яшина до Кульчицкого,— являл пример строгой продуманности метода. По заранее размноженной среди семинаристов рукописи шла подготовка к обсуждению ее. Само семинарское занятие было кульминационной точкой планомерно ведшейся работы, за которой Илья Львович строго следил. Он знал, что читают его студенты, о чем спорят, чем живут, что пишут. На занятиях царила атмосфера строгости и собранности, свойственной руководителю. Шло обсуждение. Точки зрения определялись, мнения высказывались до конца. Все с нетерпением ожидали выступления руководителя. Что он скажет? Авторитет его был велик. Виолончельным своим глубоким голосом Илья Львович начинал обстоятельно говорить по рукописи, по тексту, на полях которого было множество пометок, сделанных крупным и литым почерком. Студенты знали и легко отличали волевую определенность и вместе с тем лирическую волнистость этого почерка. Илья Сельвинский был для них одним из атлетически сложенных мастеров советской античности, кулачным бойцом и дискоболом, бесстрашным участником дискуссий 20-х годов. Руководитель семинара меньше всего напоминал профессора брюсовского типа. Уважая Брюсова и Шенгели, Сельвинский вместе с тем самое пристальное внимание уделял прежде всего тому, как прочерчиваются линии судьбы поэта в его стихах, как пульсирует пульс эпохи в них, как говорит в них современность.

Разумеется, самым внимательным образом Сельвинский исследовал ритм, рифму, звукопись, синтаксис, образную ткань. Замечания: беглые, отрывочные, прямые, частные и — развернутые, фронтальные. Он был правдив до резкости, бывали ссылки на авторитеты, но он не превращал эти авторитеты в идолов. Перед делом литературы все были равны, и критике подвергались все. Момент самокритический был обязателен и у студентов и у руководителя. Это сближало их. Но студенты и со временем, становясь мастерами, не теряли чувства дистанции между собой и руководителем.

Помнится, в форме полковника, в папахе с красным вер-

хом Илья Сельвинский, приехав с фронта, читал студентам и преподавателям Литературного института свою «Ливонскую войну». Поэту важно было проверить в этой аудитории свою новую вещь. Я помню, с каким воодушевлением встретили ее тогда, как уместен был в этих стенах этот голос!

Из семинарских занятий Сельвинского родилась книга «Стихия русского стиха», ставшая позднее «Студией стиха», а также книга «Письма к студентам». Остается достоянием архива огромная переписка поэта и его внутренние рецензии. Не осмыслена и не описана огромная работа. Семинар Сельвинского! Мы это видели собственными глазами и слышали собственными ушами. Что касается молодых поколений, то для них нужны новые издания всех этих бесценных материалов.

На занятия моего семинара в разное время (особенно в начальную пору моего преподавания — середина 40-х годов) я приглашал поэтов, переводчиков, филологов. Пусть со стороны посмотрят, как я веду семинар. Побывал на моих занятиях и И. Л. Сельвинский, после этого мы устроили «летучку», весьма полезную для меня.

Посещение концертов и выставок живописи, спектаклей и репетиций симфонического оркестра — все это, вместе взятое, было для меня школой. Школой, которая не кончается, пока человек жив и пока у него не иссякает воля к совершенствованию...

Поначалу я вел в институте семинар первокурсников, студентов, работавших в разных жанрах: поэты, прозаики, драматурги, критики. Так, помнится, в первом семинаре 1944/45 учебно-творческого года среди студентов были: А. Межиров, Т. Сырыщева, В. Сикорский, В. Львов (поэзия), А. Перфильева (проза), Е. Желвакова (драматургия). Одновременно я вел семинар заочников, среди участников которого были В. Ажаев, Ю. Трифонов, Вас. Федоров, Ю. Яковлев и другие. В дальнейшем в моем семинаре побывали Е. Елисеев, Ю. Борев, Ю. Друнина, Н. Старшинов, М. Бременер, Н. Гребнев, Я. Козловский, В. Бахнов, А. Мошковский, Е. Николаевская и другие.

В 1948 году наступил перерыв в моем преподавании в Литературном институте, перерыв, длившийся до весны 1955 года, когда подоспело решение об организации в институте кафедры художественного перевода.

Семинар предстояло вести новый, но методика его ведения — при всей ее специфике — вобрала в себя традиции

других творческих семинаров института. Помог мне и мой собственный стаж ведения семинара в 1944—1948 годах.

Методика творческого семинара — сложнейшее дело, в котором руководитель выступает и как художник, и как педагог, и как режиссер, и как редактор, и как критик. Никто и никогда не поднимал в печати споров по поводу самой методики ведения семинаров. А между тем, как я заметил, семинары все разные, и выполняют они свою задачу в тех случаях, когда похожи, разительно похожи на своих создателей. Семинар Сельвинского резко отличался от семинара Леонова не только потому, что в первом говорилось о стихах, а во втором о прозе. Отличие их в методе ведения. Сельвинский развивал, если говорить суммарно, остроту проблематики, тематизм, чувство структуры произведения, Леонов поощрял роскошество вымысла, облеченное в роскошество языка.

Создание кафедры художественного перевода вносило нечто новое, принципиально новое в облик самого института. В дальнейшем эти новые черты института усугубились, и наличие кафедры художественного перевода самым решающим образом отразилось на его судьбе и самом существовании. Была пора, когда институту было предписано стать только заочным. И он таковым стал. Потом, когда возник вопрос о возвращении ему прежнего облика, то есть о восстановлении дневного отделения, существование кафедры художественного перевода послужило весомым аргументом в пользу этого восстановления. И верно — прежний облик института был восстановлен.

Постепенно вырабатывались принципы всех семинаров кафедры перевода. Постепенно определились и принципы моего семинара.

Вначале перед нами встала задача: как соединить в одном семинаре разные курсы и разные языковые группы? Случай беспрецедентный, нам самим надо было начинать и устанавливать традиции. Речь шла о создании семинара, несколько отличающегося от тех, которые уже в институте существуют. Споры о типе такого семинара велись и в Союзе писателей, и в самом институте, и нельзя было опираться только на эмоции, надо было разумно строить здание.

Основной проблемой, таким образом, было: как сохранить в семинаре, объединяющем разноязычных студентов, градацию обучения: от первого курса до пятого, как сохранить ступеньки, лесенку знаний и навыков.

Мы пришли к выводу, что на первом и втором курсах нужны дополнительные занятия: по стихосложению, практике и теории, которые направили бы студентов, сделали бы их равноправными участниками семинарского действа. Студенты первого курса должны научиться у старших в процессе обсуждения работ и перейти от примитивного «нра» и «не нра» — «нравится» и «не нравится» — к анализу.

С интересом мы изучали программу института В. Я. Брюсова, в частности программу по «классу художественного перевода» (руководитель профессор Г. А. Рачинский[1]). Это было полезное изучение, хотя энциклопедичность, рассчитанная скорее на литературоведов, чем на переводчиков-практиков, не могла быть нами использована в предложенной последовательности и полноте.

Читателям этой статьи будет интересно познакомиться с программой класса художественного перевода, руководителем которого был профессор Г. А. Рачинский.

Вот что гласит эта программа:

Класс художественного перевода по самому своему характеру строится на практической работе; после нескольких вступительных лекций, в которых намечаются задачи перевода и указываются различные возможные подходы к нему и различные виды технических приемов, класс приступает непосредственно к практической работе. В течение хода практических работ попутно отмечаются и освещаются во всех деталях все встречающиеся в деле перевода трудности и приемы к их разрешению.

Практические работы ведутся в следующем порядке:

1. Сравнительный разбор имеющихся в литературе образцовых и менее удачных переводов в стихах и в прозе, сначала руководителем, а затем слушателями.

2. Коллективный перевод прозаических, а затем и стихотворных отрывков.

3. Отдельные задания для проработки на дому прозы, стихов, а также научных и критических статей, облеченных авторами в художественную форму, разбор их в классе.

4. Разбор самостоятельно выбранных и переведенных слушателями отрывков и цельных произведений из области романа, новеллы, лирики, эпоса и драмы, а также научных и критических статей.

Работа в классе художественного перевода ведется над произведениями западной литературы, а также над образцами литературы национальных меньшинств в порядке индивидуальном, путем сличения дословного перевода с попытками его художественной обработки в соответствии с формами подлинника.

---

[1] Г. А. Рачинский (1853—1939) — историк литературы, переводчик, преподаватель Высшего литературно-художественного института.

ПЕРЕВОДЫ ПРОЗАИЧЕСКИЕ

1. Стиль. Необходимость передачи особенностей и характерных черт стиля.

2. Язык. Сохранение характера словаря подлинника. Недопустимость русизмов. Опасность дословной передачи идиом.

3. Ритмика. Передача общего характера ритма,— не отдельных отрезков.

4. Фонетика. Передача фонетических особенностей. Необходимость *замены* инструментовки подлинника соответствующей инструментовкой перевода.

5. Синтаксис. Достижение максимальной гибкости в синтаксисе переводчика. Опасность галлицизмов. Передача особенностей живой разговорной речи.

ПЕРЕВОДЫ СТИХОТВОРНЫЕ

Стихотворный перевод, как выбор характерных черт оригинала. Невозможность передачи в стихотворном переводе всех черт оригинала. Невозможность передачи нарочитых приемов автора.

1. Строфика. Необходимость соблюдения в переводе строфического членения подлинника. Необходимость передачи твердых форм твердыми. Необходимость в свободной строфе сохранения строфической конструкции подлинника. Перенос из строфы в строфу.

2. Метрика. Переводы силлаботонических стихов. Переводы тонических стихов. Переводы силлабических стихов.

3. Ритмика. Передача в переводе ипостас. Необходимость отказаться от точной передачи ипостас и ограничиться передачей характера ритма.

4. Фоника. Фоника подлинника — предел, к которому стремится переводчик, не достигая его. Необходимость построения фоники перевода на звуках языка переводчика — замена одной инструментовки другою.

5. Рифма. Закон чередования рифмы в русском и иностранных языках. Употребление чередования при переводе с языков, которым чередование несвойственно (Данте). Необходимость точной передачи чередования там, где она употребляется нарочито, как прием (Гольдони). Желательность передачи характера рифмы — составной, глубокой, омонимической и т. д.

К этой программе класса художественного перевода надо добавить программу по «классу стиха» (руководитель профессор Г. А. Шенгели) и по «энциклопедии стиха» (ее вел профессор В. Я. Брюсов).

Я отдавал должное Брюсову и Шенгели, непомерному объему их знаний о стихе. Но энциклопедическое знание форм стиха не предполагает умения владеть ими. Мы-то ведь готовим не стиховедов, а творцов, поэтов-переводчиков. Натаскивать их в области «изосиллабизма», «неполноударности», двух-трех-четырехиктных «тактовиков» мне не

представлялось нужным, потому что, грешным делом, сам в этих премудростях не очень-то и разобрался, хотя и теперь полон почтительности к долготерпению знатоков этих премудростей. Я не склонен из-за своего недостаточного знания современной стиховедческой литературы отрицать самый предмет. Речь только о том, что для практических нужд моего семинара они не казались мне необходимыми. Это сфера сугубо доцентская, профессорская...

Все это серьезно и основательно. Но писание сонетов и октав по заданию далеко не всегда продуктивно. Зачастую это игра с мнимыми тяжестями. Картонные гири поднимаются не атлетами. Бессодержательная терцина, хотя и ловко инструментованная, ничего не даст поэту при поднятии действительных тяжестей, в пору, когда появится настоящая потребность в поэтическом высказывании.

Иное дело народное присловье, афоризм, крылатое слово, еще не обретшее ритмического облика, еще не закольцованное рифмой. Тут для стихотворца простор. Он сам определяет, сколько ему для передачи этого содержания понадобится строк и какие они, эти строки. Двустишие ли это, трехстишие ли, а может, и шестистишие. Здесь развивается важное умение писать и находить для данной мысли только ей присущее словесное выражение. Это *чувство материала* переходит в *чувство композиции*, умение определять размер словесной массы, необходимой для данного высказывания. Это важнейшая сторона работы литератора. Но этой работе предшествует не менее важная. С нее-то все и начинается.

Все начинается с вопроса: *как* нужно читать текст, *чтобы понимать его*, понимать подтекст, правильно уметь ориентироваться в авторе. В институт приходят люди с иллюзиями, что они знают классическую русскую поэзию. Но когда начинаешь с ними разбирать «Пророка» Пушкина, «Фонтан» Тютчева, «Железную дорогу» Некрасова, «Незнакомку» Блока — оказывается, что они не знают этих произведений, хотя некоторые декламируют их наизусть. Не знают. Что же делать? Читать. Зачем читать текст, уже знакомый? Для того, чтобы наконец познать его. Не познав текста, нельзя и помышлять о переводе его. Сперва берется текст русский, потом уже — иноязычный.

Я допускаю такое гиперболическое сравнение: космонавт, будучи на Земле, обучается тому, что он будет делать в космосе. Сперва научиться *здесь*, а потом действовать

там. Так и мы в сфере русской поэзии должны показать, как умеем читать и понимать текст. Тогда-то будет видно (если будет видно), как мы станем работать в другой, иноязычной поэзии, что мы будем переводить и как переводить.

Читая русский текст замедленно, подробно, с комментариями, «с чувством, с толком, с расстановкой», мы обнаруживаем талантливого и бесталанного читателя. Талантливо прочитавшие текст могут приобрести навыки перевода, не умеющие читать текст — не могут их приобрести. Таким образом, сначала надо испытать давление своей привычной языковой и литературной атмосферы. Вместе с тем тут ставится и воспитательная задача: разбить иллюзии студента, считающего себя многознающим и образованным.

Большое значение имеет выбор текстов для перевода. Они выбираются совместно с руководителем кафедры, преподавателями языка. Естественно, что выбор делается по степени трудности, применительно к способностям данного студента. Тут-то и возникает задача: как перевести бейт, рубаи, сонет, октаву, рондо.

Очень важно найти переводческий эквивалент для народных пословиц, изречений, найти в русском стихе, в его ритмике, нечто существенное и убедительное для выражения предложенной мысли. И тут простор — от канона до верлибра.

Мы сравниваем русские переводы одного иноязычного стихотворения: «Заповіта» Шевченко, «Мерани» Бараташвили, «Лорелеи» Гейне и других произведений репертуара классической поэзии.

Как мы это делаем? Берем «Лорелею» в переводах, начиная от Каролины Павловой до современных переводчиков, сравниваем, разбираем, анализируем. Слева — немецкий оригинал, справа — переводческие попытки. Студенты видят, что берет переводчик, как примеряет свою речь к речи прототипа, какие черты его упускает. Студенты узнают на практике, чем можно пожертвовать при переводе, чтобы сохранить главное. И тут возникают важные проблемы, которые всю жизнь сопровождают человека, работающего в этой области,— переводить ли иноязычного автора в духе Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Блока, приближая его к уже известной языковой и стиховой системе, или же находить такую краску или черту, которых не было в нашей литературе, находить, чтобы привнести ее в нашу литературу.

То и дело возникают на семинаре стиховедческие дискуссии. Канон или антиканон, классический или свободный стих? Если прежде намечались рыцари той или иной формы стиха, то теперь принято соглашаться с тем, что все средства убедительны своей уместностью. Скажем, туго входящий в нашу душу, привыкшую к классическому мелосу, свободный стих теперь стал набирать все бóльшие и бóльшие права. Здесь немалую роль сыграло искусство перевода. Необходимость дать читателю Брехта, Неруду, Хикмета, Гильена, Элюара, Сенгора, Хьюза, Ружевича заставила мастеров перевода совершенствовать мастерство верлибра, находить для каждого автора и для каждого его произведения новые краски свободного стиха. Наши дискуссии возникают в процессе самой семинарской работы, они имеют практическое значение, но, увы, вопиют о нехватке теории свободного стиха и об отсутствии свода русского верлибра, лучших его образцов, расположенных в лучшем порядке.

Мы практикуем на семинарах устное рецензирование: 5—10 минут студент докладывает нам о переводческих новинках. Так воспитывается в студенте критик, умеющий обозревать, делать выводы из своего чтения, рекомендовать книгу другим.

Мы делаем у себя на семинаре и то, что делается на всех семинарах: даем волю оригинальному творчеству, обсуждаем стихи студентов. Самым пристальным образом вглядываемся в попытки оригинального творчества, которым питается творчество переводное.

В тех выпусках, которые состоялись вначале, при моем руководстве семинаром поэтов, были люди, так или иначе показавшие себя в дальнейшем как переводчики: А. Межиров, Н. Гребнев, Я. Козловский, Н. Старшинов, В. Гончаров, Н. Астафьева, Е. Елисеев, Т. Сырыщева, В. Сикорский и другие.

Результаты работы семинара предстают в виде переводных книг, подборок и отдельных переводов. В нашем семинаре воспитываются у студента навыки литератора, который может написать и газетную хронику, и заметку, и аннотацию, а вместе с тем перевести и поэму, и роман.

Вот некоторые наши результаты.

Литовская группа: В. Чепайтис, начинал со стихов, сейчас переводит крупные произведения литовских писателей — А. Венцловы, Й. Авижюса, В. Бубниса. Л. Миль,— в его переводах вышла посмертная книга стихов А. Венц-

ловы «Вечерняя звезда», он переводчик Э. Межелайтиса и В. Шимкуса; Ю. Григорьев — стихи; Д. Эпштенайте и другие участники группы — действующие переводчики.

Азербайджанская группа: С. Мамед-заде, В. Рустам-заде, Э. Борчалы и другие — работают в литературе. Армения: М. Мелкумян, З. Налбандян. Украина: П. Мовчан, Н. Котенко. Молдавия: А. Коркина, Л. Беринский. Последний еще в стенах института проявил инициативу: он изучил испанский язык, нашел книгу латиноамериканских поэтов, которые в 1943 году приветствовали Севастополь, перевел эту книгу и дал ее русскому читателю. И. Ласков — оригинальный поэт, автор поэмы «Хромец», сейчас, живя в Якутии, переводит якутских поэтов, редактор поэтических книг. С. Ломинадзе — переводчик и литературовед.

В работе нашего семинара принимали участие и аспиранты — Р. Винонен, А. Беставашвили, Арво Метс. Они выступали в альманахе «Родники», «Вопросы литературы», «Мастерство перевода», «Писатель и жизнь» и др.

Особо стоит вопрос о наборе студентов. Кого мы должны принимать? Из двух качеств — знание языка и талант — надо отдавать предпочтение таланту. Но при наличии сего редкостного качества самым главным условием является знание языка.

Одно время (с десяток лет) я руководил литературным объединением Московского автозавода имени Лихачева. Там, в объединении, были две девушки — Л. Копылова и В. Елизарова. Они хотели поступить в Литинститут. В ту пору набиралась латышская группа. Я пригласил девушек. После того как дежуривший тогда секретарь Союза писателей СССР Валдис Лукс поговорил с ними, я услышал от него: да как же можно их принимать, они ведь не знают ни слова по-латышски. Мы рискнули, приняли. Теперь это две деятельные и яркие переводчицы латышской поэзии. В. Елизарова перевела поэму Райниса «Ave sol». Копылова перевела избранное Ф. Барды и В. Плудона. В Латвии их знают и ценят. Так что от талантливого русского поэта, изучившего тот или иной язык, будет больше толку, чем от середнячков, знающих этот язык с детства...

Для меня давно открылось: языком перевода (языком, *на* который переводится произведение) должен быть родной язык переводчика. Конечно, хорошо, если живущий в Казахстане молодой человек знает по-казахски, хотя и пишет по-русски. Но если он родился с коренным знанием казах-

ского и развил в школе и семье это знание, он добьется успеха, только если будет писать по-казахски. Творческий язык невозможно менять как перчатки. Это дело органическое, корневое. Разумеется, француз Шамиссо может стать немецким классиком, но для этого нужно, чтобы немецкий язык был не делом его произвольного выбора, а органической потребностью, молитвой, единственной возможностью высказать себя. Тютчев 22 года живет за рубежом, ведет переписку и пишет статьи и стихи по-французски, но создавать художественные произведения он может только по-русски. Вот почему тяжелы для меня были те случаи, когда абитуриент дает обещание, что будет переводить *на* русский язык, мается год, а то и два в тщетных попытках доказать, что он может это делать, но позднее, обессилев, переходит на свой родной язык и здесь становится неузнаваем и для себя и для других.

Для полноты картины скажу, что в стихии русской речи наилучшим образом проявили себя казах Олжас Сулейменов, армяне Зураб Налбандян и Мавр Мелкумян, белорус Иван Ласков, грузин Вахтанг Циклаури, финн Роберт Винонен, литовец Виргилиюс Чепайтис и некоторые другие. Этим я хочу сказать, что русский язык стал родным языком, творческим языком для всех народов нашей страны. Это — новое явление нашей жизни. Я поощрял попытки такого рода, равно как поощрял тех поэтов-переводчиков, которые решали, что должны переводить не на русский, а с русского. Все это дело творческое, индивидуальное, не терпящее шаблона. Подчас трудно бывает и студенту и руководителю определить т в о р ч е с к и й язык, то есть понять, на каком языке, из тех, которыми владеет молодой человек, он будет писать.

Азербайджанец Эйваз Борчалы неплохо знал русский, но попытки переводить на русский были неудачны. И он стал переводить с русского и грузинского на азербайджанский. Здесь его ждал успех.

Из трех языков (украинский, польский, русский) Янина Волосецкая весь первый год обучения не знала, какой предпочесть, то есть на какой из них ей переводить. После многих попыток определилось: с польского — на украинский.

По-русски Геннадий Аламия хорошо излагал свои мысли, писал доклады, но выявить свою природную одаренность, яркую талантливость он смог только в своих стихах, написанных по-абхазски, и в переводах на абхазский язык.

Много раз мы говорили, что хорошо бы институту получить в одном из издательств («Молодая гвардия» или «Советский писатель») книгу, которую на протяжении длительного времени переводили бы наши студенты. У нас есть возможность для эксперимента и соревнования. Но, увы, и сейчас в издательствах отдают предпочтение тем, кто переводит с подстрочника; среди этих людей, впрочем, есть мастера своего дела. И все же надо всемерно привлекать к переводам молодежь. Ведь для того и создано переводческое отделение, уже на деле доказавшее свою жизненность.

Разновидности нашей работы: встречи с мастерами перевода (беседа, вопросы, чтение), устные 5—10-минутные рецензии на вышедшие переводческие новинки (развитие способностей суждения о чужих работах), посещение мастерских живописцев, скульпторов, выставок, концертов, дискуссий в Союзе писателей (творческое объединение переводчиков) и др. Эти виды работы диктуются самой жизнью и вызывают соответствующие формы учебно-творческой деятельности.

Как показал опыт, важно на примерах, взятых из текущей литературы, повести беседу о границах инициативы переводчика: от буквализма до свободы, подчас переходящей, к сожалению, в произвол.

Наше дело новое, не терпящее застоя, требующее мобильности, соединяющее задачи учебные и воспитательные. Если намеченный план на семестр в каких-то своих частях устаревает, не умещая в себя задач, диктуемых жизнью и учебным процессом, его по ходу дела приходится менять.

В молодом стихотворце я хочу разглядеть будущего мастера. Поощряю постоянство его попыток. Ценность попыток со временем становится ценностью результатов. Студент поначалу этого не понимает. Поняв, начинает работать с удвоенной энергией.

Общение со студентами не ограничивается учебным временем. Руководитель семинара должен знать, чем они живут. Что читают. Над чем думают. Что пишут. Постоянное собеседование со студентом — только это закрепляет семинарские занятия. Подчас после критики товарищей тот или иной студент начинает скисать. Надо вовремя его поддержать. Дабы критика сослужила ему службу. Вовремя вернуться к разобранной рукописи, сделать улучшающие ее поправки, попробовать дать новый вариант (или новые варианты) перевода. А заодно с этим помочь студенту ис-

пользовать эту работу над улучшением текста как толчок к новому качественному броску вперед.

Эта работа над улучшением текста начинается уже на самом семинаре, во время обсуждения, после этого обсуждения, когда руководитель подводит итог дискуссии, дает анализ перевода и намечает меры для его улучшения.

Здесь, в этой статье, я говорил о своем опыте, о своем восприятии семинара и его участников. Мне кажется, не лишено любопытства мнение самих студентов о семинаре, мнение выпускников, высказанное спустя много лет после окончания института.

Приведу свидетельство Олжаса Сулейменова:

«В литературном институте из меня готовили переводчика. Я должен был научиться делать хорошие переводы с казахского на русский. Совершенно неожиданно я попал в семинар поэтического перевода к Льву Озерову. До этого я был только прозаиком... Здесь нам давали для пробы переводить стихи. Я попробовал. И мне показалось, что переводить стихи — это ближе мне. Работа над организованной строкой импонировала мне больше... Потом Озеров дал нам вот какое задание. Надо было перевести стихи без оригинала. Это должен был быть образ, что ли, стиха, народного стиха. Без конкретного оригинала нужно было добиться того, чтобы стихотворение получилось характерным, национальным... Самое характерное для степи — это конь. Над этим долго думать не надо было. Конь и всадник — это самый конкретный и любимый образ степной поэзии. Вдохновение, которое объединяет коня и всадника,— атака. Это состояние я и хотел передать.

Стихотворение было написано быстро и длинно. Озеров безжалостно поправил его. Заставил работать еще... И такая работа продолжалась весь год. Не отвлекаясь ни на что другое, я делал одно стихотворение целый год. Можно много говорить о том, что я пережил, какие муки творчества и разочарования испытал. Теперь я знаю только одно. Этой работы, навыков, которые я приобрел тогда, хватило на несколько книг».

Далее Олжас Сулейменов пишет о том, что в своей нынешней работе он применяет этот же принцип. Когда к нему приходит начинающий автор с большой папкой стихов,

он говорит этому автору: «Выберите одно стихотворение, и будем работать».

Уроки семинара переводчиков глубоко осмыслены в работе Олжаса Сулейменова: «В Литературном институте я прошел школу одного стихотворения. Видимо, это был случай, и я благодарен ему... Главное в поэте, может быть вообще в человеке, это недоверие к себе. Это залог будущей уверенности».

Из слов Олжаса Сулейменова явствует, что задачи учебные и творческие на семинаре сочетались с задачами воспитательными. Творец и личность неотделимы. Жизнь на каждом шагу подтверждает это положение.

Мы только что слушали поэта из Казахстана, из Алма-Аты.

Другой голос — из Карелии, из Петрозаводска. Говорит Юрий Линник, автор нескольких книг оригинальных стихов, переводчик, эссеист, доцент философии и эстетики Петрозаводского педагогического института.

«О поэтическом семинаре иногда говорят метафорически: «мастерская» — «школа» — «студия» — «горнило» — «лаборатория». Думая о своем семинаре, я не могу сделать выбор из этого образно-сравнительного ряда: я должен взять его целиком — и расширять. Это была лаборатория: мы видели мастерски сделанный *срез* слова, вникали в его анатомию. Это была мастерская: нас учили *лепке* слова, умению накладывать свет и тени. Горнило? — да, прежде всего горнило требовательности к самому себе: а юное самолюбие — самый неловкий, самый неподатливый материал».

Как видим, Юрий Линник так же, как Олжас Сулейменов, не отделяет мастерство от личности и «студию» переводчиков от «горнила», где закалялся их характер.

Очень сложны и в известной степени даже неисповедимы пути, по которым пытающийся переводить иноязычную поэзию человек становится профессиональным переводчиком. Нужно счастливое сочетание многих обстоятельств и слагаемых, перечислять которые бесполезно. В плане учебном для меня давно, впрочем, стало ясно, что воспитание переводчика глубоко индивидуально. Я работаю не столько с группой, сколько с составляющими эту группу индивидуумами. Счет на единицу! Ставка на личность. На творческую личность.

ВОПРОСЫ
ПЕРЕВОДА
ЗА РУБЕЖОМ

Иг. Костецки

(ФРГ)

АКТУАЛЬНО ЛИ БАРОККО ПО СЕЙ ДЕНЬ?

(По поводу переводов Льва Гинзбурга)

Опубликованные в четвертом номере журнала «Новый мир» за 1974 год переводы Льва Гинзбурга из немецкой лирики барокко представляют собой значительный вклад в дело развития культурных связей между народами. Попутно — они неожиданным образом снова делают актуальной проблему, которая уже представлялась в основном решенной.

Указывая в предисловии, что лирика немецкого барокко до сих пор мало известна в Советском Союзе, Гинзбург подчеркивает одновременно, что именно эта лирика и подготовила немецкую классическую поэзию. Она возникла «в огне Тридцатилетней войны» и, следовательно, «откликнулась на самые насущные вопросы времени, на самую суть бытия, безраздельно поставив себя на службу своему пострадавшему и обездоленному народу». Переводчик сообщает советскому читателю о том, что Иоганнес Р. Бехер, издавший в 1954 году антологию этой поэзии, первым выделил ее главное свойство, когда назвал ее гражданственной поэзией. Лев Гинзбург тоже опубликовал в 1963 году книгу, которая, хотя и содержала переводы из произведений крупнейших писателей XVII века, а также фольклора того времени, ограничивалась, однако, событиями Тридцатилетней войны.

В рассматриваемой публикации «Нового мира» тематический круг значительно расширен.

Eaghor G. Kostetzky. Ist Barock noch aktuell? Zu den Übersetzungen von Lev Ginsburg. «Kürbiskern», München, 1974, № 4.

Переводы Гинзбурга никоим образом нельзя причислить к так называемым филологическим, поскольку основной принцип последних — соблюсти прямое лексическое соответствие и следовать переводимому автору строка за строкой.

С другой стороны, не назовешь их и вольным переложением. Их, скорей всего, следует рассматривать как попытку несколько видоизменить тот жанр, который в русской поэзии переходных от XVIII к XIX веку десятилетий называли подражанием.

Во всяком случае, Гинзбург чувствует себя весьма непринужденно в обращении со своим предметом. Он с необычайной легкостью изменяет те или иные мотивы оригинала, переносит их из одной строфы в другую, разрушает замкнутый комплекс и распределяет его по частям в нескольких местах (например, в переводе стихотворения Пауля Флеминга «Как бы он хотел, чтобы его целовали»). Его толкования порой столь своевольны, что в некоторых случаях изменяют смысл всей картины («Веселая осенне-любовная песнь преданного чести Флоридана» [1] Зигмунда фон Биркена или «Размышления о времени» Пауля Флеминга). Порой он так далеко отходит от оригинала, что последний трудно узнать в переводе («На смерть господина Мартина Опица из Боберфельда» Пауля Флеминга, «Одиночество» Андреаса Грифиуса). Он может изменить стихотворный размер (в переводе «Призыва к развлечениям» [2] Гофмана фон Гофмансвальдау). Строгость формы, присущая оригиналу, часто ослабляется, меняется характер рифмы, в александрийском стихе опускается цезура и т. п.

Все эти вольности переводчик счел необходимыми, чтобы обеспечить себе известную свободу действий, которая помогает ему освоить с позиций современности отделенное от нас столетиями явление культуры.

Что касается метода подобного современного прочтения, то здесь невольно приходит на ум пример другого крупного советского переводчика, Самуила Маршака, который в 1949 году опубликовал полный перевод сонетов Шекспира. Маршак стремился не только приблизить эти старинные стихи к современному восприятию, он, кроме того, хотел,

---

[1] У Гинзбурга — «Осенняя песнь Флоридана». *(Прим. перев.)*
[2] У Гинзбурга — «Предостережение». *(Прим. перев.)*

чтобы они укоренились в литературной жизни нынешнего поколения, говорящего на русском языке. И действительно, его переводы стали явлением русской поэзии, что подтверждалось неоднократно, их понимание не представляет никаких трудностей, порой легкость восприятия заставляет вспомнить об альбомных стихах. Благодаря высокому мастерству переводчика, сделавшему возможным такую легкость, мы забываем, что при подобном упрощении конструкции и подачи вытесняются либо вообще устраняются все изысканные разветвления барочной структуры, присущие лирике Шекспира. Ее важные, глубинные слои так и не нашли в переводе своего выражения.

Лев Гинзбург руководствуется другим принципом. Он, разумеется, тоже не озабочен реставрацией стиля в целом. Все его внимание обращено на несущие элементы, которые перешагивают временны́е границы и, встретившись с современным мышлением, поддаются активизации для нашего времени.

Так, он обычно ничуть не боится трудностей, возникающих при соприкосновении с отжившей поэтической системой, причем не боится именно там, где имеет дело с тяжеловесностью и пафосом барокко, с конфликтом между его эксцентрическими тезами и антитезами.

Более того, переводчик даже заинтересован в том, чтобы сделать наглядным процесс наведения мостов между подлинником и переводом и тем самым как можно лучше и со всех сторон показать подлинник. Возможно, что именно этим и объясняются упомянутые выше фактические изменения в обрабатываемом материале. Гинзбург превышает свои права как переводчика именно для того, чтобы путем привлечения внешних обстоятельств, при которых возникло стихотворение, расширить представление о нем самом или даже с максимальной полнотой представить личность автора. Во второй строфе сонета на смерть Опица, где Флеминг продолжает превозносить непреходящее значение умершего, Гинзбург, пользуясь своей привилегией соавтора, которую он сам себе предоставил, разворачивает перед нами картину бедствий, принесенных Тридцатилетней войной. Содержание второй же строфы в сонете «Одиночество» — у Грифиуса описание событий человеческой жизни — заменяется описаниями куда более острыми: переводчик заставляет автора говорить о пограничном состоянии человека.

При испытании поэтики барокко на права гражданства в силовом поле современной манеры выражения переводчик подключает весь опыт русской поэтической традиции. Перевод поэмы Иоганна Христиана Гюнтера «Терпение, спокойствие...» [1] на первый взгляд представляется инструментованным в манере русских поэтов, творивших на рубеже XVIII и XIX столетий: «личина» (более торжественный вариант перевода Larve вместо принятого сегодня «маска»), «исток» (торжественный вариант перевода Quelle), «скопище лжецов» (устаревшее, возвышенное для Schar der Lügner), «нелепых басен плод» (локальное словосочетание того времени, означающее der unsinnigen Fabeln Frucht).

Однако переводчик ни на одно мгновение не увлекается эстетизированием как таковым. «Возвышенные слова» из арсенала русской классической поэзии он употребляет единственно как своеобразные строительные элементы, которые при соприкосновении со словами другого ряда усиливают значение последних. Под последними подразумеваются слова живого, я бы даже сказал, разговорного языка. Во второй строфе гюнтеровского оригинала говорится:

Wo steckt denn nun der Gott, der helfen will und kann?
Wo bleibt denn auch sein Sohn? Wo ist der Geist der Ruh?
Langt jenes Unschuldkleid und dieses Kraft nicht zu
Daß beider Liebe mich vor Gottes Zorn bekleide?

У Гинзбурга:

Так где ж он, ваш господь? Где он, спаситель ваш?
(. . .) Где сын его чудесный?
А где же дух святой — целитель душ больных?
Пусть явится! Ведь я больней всех остальных!
Иль маловато сил у троицы небесной?!

Заключительная строка в этом переводе воспроизводит не дословный текст, а вскрытый смысл его, и воспроизводит в форме сентенции необычайной силы и меткости. Этот эффект достигается сталкиванием слов различной семантики, причем слово «маловато» (zu wenig), в данном случае с ироническим звучанием, находящееся в резком противо-

[1] У Гинзбурга — «Терпимость, совестливость...» *(Прим. перев.)*

речи с церковнославянским контекстом, вскрывает внутренний конфликт лирического героя.

Чем пристальнее вглядываешься в работу Гинзбурга, тем больше убеждаешься, что даже в случае самой крайней «вольности» в обращении с текстом он нерушимо сохраняет творческую связь с оригиналом. Своеобразие его работы дает нам в числе прочего возможность, снова заглянув в оригинал, открыть в нем нечто, представляющееся нам поначалу находкой переводчика. Ибо та же самая поэма Гюнтера действительно содержит и другие пассажи с тем же контекстуальным эффектом, как и гинзбурговское «маловато», что в свою очередь является недвусмысленной подмогой для нынешних толкователей поэзии барокко.

Вот, например, когда лирический герой Гюнтера обращается ко всему перечню добродетелей, чтобы, так сказать, отречься от них:

Ich geb euch mit Vernunft und reifem Wohlbedacht,
Merkt dieses Wort nur wohl, von nun an gute Nacht.

И наоборот, в некоторых переводах именно разговорное, народное, вплоть до ярко фольклорного, становится исходным строительным материалом. В русификации уже упоминавшегося стихотворения Зигмунда фон Биркена о Флоридане: «ребятки», «громыхать», «на сносях», «гульба», «груши сшибать». К этому же методу прибегает Гинзбург и желая заново утвердить специфические завитушки барокко — на манер деревенских острословов. Вот, к примеру, внутренняя рифма в том же переводе — «стоит помаяться: рыбка поймается».

Разумеется, национальную традицию не следует понимать узко, как нечто ограниченное сугубо этническими рамками. Мы уже имели возможность убедиться, что сюда же присоединяется застывший груз русского классицизма. Но к традиции непременно должны быть причислены и завоевания великой эпохи, открывшейся концом прошлого века, эпохи, когда стало интенсивно меняться отношение к слову.

Гинзбург использует эти благоприятные перемены, чтобы активизировать слово за счет его звуковых и структурных возможностей, когда, например, рифмуя омонимы,

добивается игры слов: «в чаще» — «чаще», «спится» — «спиться».

Порой игра созвучий достигает необычайной силы. Так, в переведенной части поэмы «Рождение мира» Иоганна Клая, где праздничный фейерверк описывается так:

Под грохот, под хохот, под клики, под крики
Летают, витают, пылают гвоздики,—

созвучные слова сталкиваются, громоздятся одно на другое в бешеном стремлении захватить как можно больше места.

Эта фантасмагория слов, захватывающих все больше и больше места — в чем, собственно, и состоит формальный признак барочного отношения к миру,— наглядно раскрывает и ту проблему, которая потенциально лежит в основе данной публикации.

Открывая для русской поэзии поэзию немецкого барокко, Гинзбург полностью отдает себе отчет в том, что речь здесь идет об акции не местного, а международного значения.

Как раз этим и следует объяснить и его призыв к литературоведам более расширенно истолковывать в этом смысле явление барокко, с тем чтобы выявить общий знаменатель, связывающий между собой немца Грифиуса и испанца Гонгору, англичанина Джона Донна и итальянца Марино, чеха Яна Амоса Коменского и поляка Яна Морштына, русского поэта Симеона Полоцкого и украинского — Григория Сковороду...

Если рассматриваемая эстетическая система и выдержит испытание на актуальность, подобное выявление послужит всего лишь исходным пунктом.

Но даже если отвлечься от полемики вокруг идеологических и культурно-исторических аспектов этого сложного и противоречивого явления и ограничиться лишь чисто искусствоведческой оценкой, то и тогда значимостью лежащего на поверхности будет затруднено проникновение до самых корней. «Переменчивое», «асимметричное», «атектоническое», «перенасыщенность композиции», «выход за рамки» — все эти и тому подобные привычные уже формулировки мешают понять, «как это делается». Благодаря тому, что исторически — в силу определенной закономерности — барокко в нашем представлении превратилось в

своего рода «массовую культуру» маньеризма, свойства последнего переносятся даже на первоистоки, и барокко тем самым ассоциируется с чем-то действительно манерным, вычурным, запутанным, изощренным. На самом же деле пышное декоративное обрамление, характерное для этого стиля, покоится на основе, не знающей себе равных по устойчивости конструкций.

Обычно барокко воспринимается как антипод классицизма. Грубо говоря, барокко не видит в примолинейности самого разумного пути к познанию. В прямолинейности неизбежно теряется нечто, лишь с виду представляющееся второстепенным, на деле же очень значительное.

Если, например, переложить на барочный лад упрощенное, уже ставшее «классическим» выражение «я бесконечно вам благодарен», то получится по меньшей мере следующее (формулировка создана специально для данного случая): «Все в мире имеет свой конец, если не считать той благодарности, которую я испытываю к вам». Для барочного отношения к действительности мало механического бормотания слова «бесконечно», оно потребует большего; оно захочет заново раскрыть обозначенное словом понятие. В том-то и дело, что барокко, в противовес схематическим принципам классицизма, до резкости конкретно. Его возвышенная, цветистая манера выражения страстно стремится проникнуть во все ответвления и уголки бытия. Беспокойные слова барокко именно затем и тщатся захватить как можно больше места, чтобы создать остраненность, ввести в поле зрения максимум предметов в их действенных проявлениях, вовлечь их в новые связи и благодаря этим связям в свою очередь добыть из окружающей действительности новые импульсы для мышления и чувствования. Трагический пафос барочной мировой скорби передает противоречия реального бытия в органической взаимосвязи. При всей «трансцендентности» идеально-формальный праэлемент этого стиля наглядно материален, посюсторонен, твердо стоит обеими ногами на реальной почве.

Точно таковы же и его отношения с тем, что собственно и называется эстетическим, с ощущением радости, которая прежде всего возникает у творца предмета в процессе созидания.

Сознательно или неосознанно, радостью — неизбежным спутником работы — отмечено каждое движение,

каждое соприкосновение с материалом, каждое изъятие, каждое добавление — когда удается достичь того, что при заданном мировоззрении и по его шкале ценностей считается прекрасным.

Именно на основе произведений, совершенных с точки зрения барокко, удается, как нигде, продемонстрировать единство формы и содержания. Здесь первичная клетка материи — слово — с редкой наглядностью переходит из нейтрального состояния в состояние чуть ли не самодеятельного фактора. Результат этого перехода — специфическая игра слов, с одной стороны, вне всякого сомнения, относится к процессу создания, то есть к области формы.

Но игра со словом имеет одновременно то же значение, что и вся деятельность данных поэтов: парадоксально сочлененные слова привлекают обостренное внимание и тем самым вынуждают ближе подойти к предмету действительности. С каждым поворотом слова познанию открываются все новые и новые стороны предмета.

Два примера, конгениальные создания Гинзбурга, выдержанные в духе оригинала, наглядно иллюстрируют этот процесс: из четверостишия Фридриха фон Логау и из Флеминговых «Размышлений о времени» (по счастью, и то и другое с такой же естественностью воспроизводится на русском языке).

Первое: Der Diener des Rechts hat Recht, wenn er das Recht fürchtet.— Служитель права прав, когда страшится права.

Второе: Zeitweise sind die Zeiten sehr verschieden.— Различны времена по временам.

Все рассмотренное здесь показывает, сколь необоснованно распространенное утверждение, будто в основе барокко лежит иррациональное зерно. Если с полным вниманием отнестись к изучению крупнейших творений барокко, будь то ритмическая система Гонгоры или Зигмунда фон Биркена, берниниевский Фонтан четырех рек в Риме или планировка партерного сада при Людвигсбургском дворце, трудно не заметить стабильный принцип, который в конечном итоге рационально регулирует эмоциональную сторону барокко. Вот только рационализм барокко иного рода, нежели рационализм классицизма. Целесообразность эстетического — другими словами, познаватель-

ного — восприятия распространяется здесь с цели также и на средства.

При всей подчиненности своего положения в общем замысле произведения, частное может приобрести автономные права. Целая сумма количеств, приобретенных на пути к цели, переходит в осознанное качество. Фраза, которой мы не найдем в стихотворении Флеминга о поцелуях и которую Гинзбург на правах активного соавтора влагает в уста лирического героя, неожиданно срабатывает как прямое попадание в замысел произведения: «Вызывает трепет в теле // Самый путь к заветной цели». И барокко стремится проторить этот путь как можно более разумно.

А теперь стихотворение Георга Филиппа Гарсдерфера, где переводчик, напротив, максимально придерживается текста, загадка, озаглавленная: «Нуль или зеро среди цифр»:

Ich bin bald viel, bald nichts, bald wenig in den Zahlen,
Nach dem der Meister mich an einem Ort will malen.
Ein Ring ist zwar gering wie dieser Welt Gestalt,
Die voller Eitelkeit hat einen leeren Halt.

В переводе получаем следующее:

Одних мой вид страшит, других весьма забавит,
Все дело в том, куда меня мой мастер ставит.
Вхожу я в миллион, и в тысячу, и в сто,
Хоть я, как весь наш мир, сам по себе ничто.

Разумеется, и при этой заботливой пересадке мы получаем в результате не только то же самое, а то же самое плюс еще кое-что. Вот это «еще кое-что» и перекидывает мост к другому ви́дению. Современный мир может обрести здесь дополнительные материалы для важнейших открытий по поводу человека и человеческого бытия. В зависимости от обстоятельств это может соответствовать любой из сосуществующих противоположных позиций. Можно лишний раз убедиться, что в основе всего действительно лежит Ничто, а потому все усилия человеческие с самого начала тщетны. При желании, однако, можно вычитать и прямо противоположное. Ведь по сути дела здесь идет речь о неустанной деятельности сознания, о «мастере», который осмеливается разгадать нейтральный материал, имеющийся

у него в распоряжении, вчувствоваться в него, преобразовать его для разумных творческих нужд.

Замкнутая, укоренившаяся в своем времени поэтическая система не может возродиться снова в первоначальном виде, не сделавшись при этом музейным экспонатом, либо — в лучшем случае — пародией. Но можно вскрыть основы ее построения и диалектически усвоить современному восприятию. Крупный советский переводчик взял на себя этот труд, он не просто дал читателю возможность заглянуть в многокрасочное явление иноязычной культуры, он сделал больше: достигнутое им дает возможность отыскать одну из тех основ, на которой можно развивать еще не освоенные пока формы работы со словом.

НАСЛЕДИЕ

В. Левин

АЛЕКСАНДР ДЕЙЧ

Эскиз портрета

Приступая к литературному портрету Александра Иосифовича Дейча (1893—1972), я не могу отказать себе в грустном удовольствии посвятить несколько теплых слов его человеческому облику. Я знал Александра Дейча в течение сорока лет и могу сказать, что впечатление, которое он произвел на меня при первом знакомстве, с годами только укреплялось. Это был удивительно добрый и мягкий человек, обладавший неисчерпаемым запасом юмора. Юмора, в котором и следа не было насмешливости, жесткости,— к этому он был неспособен. Юмористы часто бывают в жизни мрачными людьми, но вот уж чего не замечалось у Дейча. Юмор его был согревающий и ласковый, помогающий переносить жизненные невзгоды, а в иные тяжелые времена делающий обыкновенного, казалось бы, человека настоящим героем. Таким героем оказался Александр Иосифович на склоне лет, когда его постигла жестокая болезнь глаз, приведшая к полной слепоте. Не желая поддаваться болезни, он перед окружающими вел себя так, словно все видит. Он иногда даже играл, делая вид, будто восхищается видимым, и тем самым совершая ежеминутный, ежечасный, ежедневный нравственный подвиг. Конечно, в этом трогательном спектакле, как и во всей его литературной и общественной деятельности, была в эти годы его глазами и руками жена его — все успевающая Евгения Кузьминична. Но именно в эту пору, на седьмом десятке, окончательно развернулся его литературный талант — талант переводчика, мемуариста, историка литературы и, конечно, литературоведа-исследователя. Недаром в последние годы

жизни Дейч стал пользоваться не только всесоюзным, но и широким международным признанием и был приглашаем как лектор или докладчик на конференциях во многие дружественные нам страны.

В большой степени этому способствовала поразительная память и глубокая, разносторонняя образованность Дейча. Его знание истории литературы и сопряженной с нею истории народов не ограничивалось отдельными эпохами. История была для него целостным организмом — широко разветвленным, но единым процессом, все части которого связаны между собой. В этой своей эрудиции, в чисто философском охвате множества разнообразнейших явлений, которые память удержала и собрала воедино, Дейч оказался достойным учеником и наследником Анатолия Васильевича Луначарского, с которым он сотрудничал в молодые годы. Не помню, кто из русских писателей сказал, что в эпоху, когда живут одновременно Чехов и Толстой, плохо писать не только недопустимо, но даже неловко. Так в присутствии Дейча неловко было оказаться некультурным, необразованным. Такие люди, как он, даже если они ничего не творят, являются как бы ферментами, катализаторами культуры.

Одна только библиография работ Дейча занимает около восьмидесяти страниц убористого текста. Здесь и редактура, и переводы, и вступительные статьи, и тонкие и толстые книги, и даже инсценировки и драматические опыты. И почти все, что он делал, потом получало восторженные отклики в прессе, причем среди его рецензентов мы встречаем имена А. В. Луначарского, М. Рыльского, Н. Заболоцкого, академика А. Белецкого и многих других выдающихся людей. Дейч испробовал свои силы не только во «взрослых» жанрах, но и в самом, может быть, трудном жанре — литературы для детей. Его повесть, посвященная жизни и творчеству Генриха Гейне,— «Гарри из Дюссельдорфа» (1957) — прошла с большим успехом у юного читателя не только у нас в Советском Союзе, но и на родине поэта, в Германии, а также — в Венгрии, Румынии, Болгарии.

Интересно, что в 1933 году, когда началась работа над серией «Жизнь замечательных людей», из десяти представленных разными авторами биографий М. Горький, возглавлявший эту серию, принял только одну — книгу А. Дейча о Гейне. В письме И. Груздеву он отметил, что только эта книга лишена того примитива, который мы теперь назы-

ваем вульгарным социологизмом и которым в те времена сильно страдало наше литературоведение. Достоинства книги Дейча подчеркнул и Луначарский, писавший в рецензии: «Яркость изложения, широта охвата, правильность оценки,— все это большие достоинства книги Дейча. Они заставляют нас сказать, что начало серии ЖЗЛ дано хорошее» [1].

Конечно, и до исследований Дейча на русском языке уже накопилась большая литература о Гейне. Уже Добролюбов и Писарев, Полонский, Вейнберг и Шелгунов, да и многие другие правильно охарактеризовали отдельные стороны его творчества. Уже Блок сказал о нем свое поэтическое слово, уже Луначарский дал свой сжатый марксистский анализ, а в 30-е годы появились блистательные работы Ю. Тынянова и Е. Книпович. Но сводной работы о Гейне, обобщающей данные его биографии, дающей последовательное и цельное представление о его творческом пути и освещающей всю проблему Гейне под углом современной историко-философской мысли, еще не было. Такой и явилась книга Дейча, обращенная, кроме всего прочего, к гораздо более широкому читателю. Популяризаторский талант Дейча, его живой беллетристический язык влили в русское гейневедение новую струю. Несмотря на то что правильные оценки Гейне уже существовали и были неоднократно повторены, в хрестоматийном представлении Гейне все еще был «поэтом роз и соловьев», а через всю книгу Дейча проходила совсем иная точка зрения, подчеркивался боевой, можно сказать, героический характер его стихов и прозы — в противовес нашим символистам и декадентам, да и некоторым западным исследователям, упиравшим на «нецельность» и «разорванность» гейневской лиры как признаки пессимистического мировоззрения.

К приведенным выше словам Луначарского можно добавить, что книгой Дейча, которая явилась только первой ласточкой среди его многочисленных книг и статей о Гейне, было положено начало не только серии ЖЗЛ, но и систематическому изучению жизни и творчества Гейне в советском литературоведении.

Об умении Дейча подойти к явлению литературы, даже хорошо известному, со своей оригинальной точки зрения

---

[1] А. Луначарский. Жизнь замечательных людей. «Известия», 20 апреля 1933 г.

свидетельствует его книга «Гейне и театр». Впрочем, здесь самостоятельна не только точка зрения, но и сама тема. Ни в русской, ни, насколько я знаю, в зарубежной литературе эта тема не разрабатывалась.

Длившаяся почти всю его литературную жизнь работа Дейча над проблематикой творчества Гейне нашла свое завершающее выражение в книге «Судьбы поэтов» (1968), где даны три литературных портрета — Гельдерлина, Клейста и Гейне — и где исследование «Поэтический мир Генриха Гейне» занимает, естественно, наиболее значительное место. В сущности, это книга об эволюции немецкой литературы в тот ее период, когда она с наибольшей яркостью отражала освободительные идеи французской революции. Сначала это Гельдерлин, которому становится тесно в рамках веймарского классицизма и который с романтической устремленностью в «Неведомое» воспевает античную Грецию, видя в ней страну осуществленных гражданских идеалов, в сущности весьма далекую от реальной рабовладельческой Эллады. Затем это неистовый романтик Генрих Клейст, приходящий в ряде своих произведений к подлинному реализму, и, наконец, это Генрих Гейне, ниспровергающий царство романтики, которого он, по его собственным словам, был последним королем, и становящийся поэтом революционной демократии.

Три крупнейших поэта и три судьбы. Три судьбы и три жестоких трагедии. Гельдерлин, вписавший в немецкую литературу, быть может, самые возвышенные ее страницы, кончает свою жизнь многолетним безумием и полным творческим бессилием. Клейст, не нашедший ни места, ни покоя как в убогой немецкой действительности, так и в своей смятенной душе, обрывает свои мучения самоубийством, предварительно застрелив жену. Гейне, сраженный мучительным недугом, проводит последние восемь лет жизни в «матрацной могиле». Но трагедия Гейне звучит все-таки по-иному. Какое мужество, какую душевную силу выказывает этот удивительный человек, сохранивший до последнего дыхания свой мятежный, воинствующий дух, заставляющий его уже на пороге смерти сражаться не только с юнкерами, аристократами, попами и королями, но даже с самим господом богом! И странно: эти страницы о трагическом конце Гейне вносят в книгу какую-то мажорную ноту, говорящую о непобедимости человеческого духа. Вспоминаются слова Байрона:

Так будем смело мыслить! Отстоим
Последний форт средь общего паденья!

В книге абсолютно оригинальны и новы для всей (по крайней мере русской) литературы о Гейне главы, посвященные разбору его поэтических приемов — того, что составляет самое существо, самую плоть поэзии. Все три очерка написаны стремительно и живо, и, несмотря на то что манера повествования меняется в зависимости от его объекта, книга производит цельное впечатление.

Я изложил ее содержание крайне схематично, между тем все три портрета даны на широком общественно-литературном фоне и в каждом очерке затронуто множество проблем. Но более подробный разбор этой всецело литературоведческой работы не входит в задачи моей статьи.

Будут появляться новые материалы, будут накопляться новые факты; быть может, изменится взгляд на отдельные частности, но можно сказать с уверенностью, что ни один литературовед, занимающийся великим немецким поэтом, уже не сможет пройти мимо этих, в известной мере основополагающих, трудов Дейча.

Гейне был высшей и неизменной любовью Дейча. Он увлекался и занимался многими поэтами — от античности до наших дней, поэтами и Запада и Востока,— но любовь к Гейне пронес он сквозь всю жизнь и всегда, как только представлялась к этому возможность, рад был вернуться к нему — то ли как автор книги о нем, то ли как составитель и редактор сборника его произведений и автор вступительной статьи. К сожалению, его последняя предполагавшаяся работа — обобщение и публикация неизвестных материалов, касающихся Гейне, работа, в основу которой должны были лечь его розыски в парижских архивах, осталась неосуществленной. Его внимание и время поглотило другое большое исследование — книга о великом французском актере Франсуа Жозефе Тальма. Такая работа для Дейча, бывшего с детства страстным театралом, еще в молодости писавшего об актерах Великой французской революции, и в частности о том же Тальма, была вполне закономерной.

Здесь уместно привести цитату из заметки Максима Рыльского, написанной к семидесятилетию со дня рождения Дейча.

«Круг литературных интересов Александра Иосифовича поистине огромен. Вы заговорили с ним о любимом его Гейне, о гётевском «Фаусте», о Мопассане или об Уайльде, о Пушкине или Тютчеве, об Анатоле Франсе или Свифте, о Сервантесе или Томасе Море, о Шевченко или Лесе Украинке, о Бернарде Шоу или Иоганнесе Бехере, — и он как бы вспыхивает внутренним огнем, о каждом литературном явлении, о каждом писательском имени у него свое меткое, подчас неожиданное суждение, свое вдумчивое слово. Прекрасный знаток мировой литературы, А. И. Дейч наряду с обширными сведениями обладает тонким эстетическим вкусом, который проявляется и в его личных беседах, и в публичных выступлениях, и в литературоведческих исследованиях, и в работе его как переводчика» [1].

Рыльский, знавший книгу о Тальма только в первом ее варианте, расширил бы характеристику Дейча, если бы дожил до издания этой книги. Зато, перечисляя украинских писателей (Тараса Шевченко, М. Коцюбинского, С. Васильченко, Панаса Мирного и других), которым Дейч, по его словам, уделил «любовное и длительное внимание», он с горячей похвалой отзывается о повести «Ломикамень», посвященной жизни и творчеству Леси Украинки и сходной по жанру с повестью «Гарри из Дюссельдорфа».

В 1954 году появился критико-биографический очерк Дейча о Лесе Украинке, а через десять лет после этого — написанная совместно с академиком А. Белецким книга о Тарасе Шевченко. Устарелые представления о «певце крестьянской революции», о самородке, не знающем мировой культуры,— все эти характеристики, ставшие ярлыками, надо было пересмотреть. Но основа все-таки уже существовала, работе Дейча предшествовала весьма обширная литература о гениальном Кобзаре. Что же касается Леси Украинки, она была в России так мало известна, что энциклопедия Брокгауза и Ефрона даже не сочла нужным упомянуть ее имя. И если замечательная украинская поэтесса заняла подобающее ей место в русской литературе, если нам стала известна ее биография и стали доступны ее стихи, то и это главным образом заслуга Александра Дейча, поскольку к первому сборнику ее стихов

---

[1] М. Рыльский. Творческих радостей! «Литературная газета», 14 мая 1963 г.

на русском языке, составленному П. Антокольским и М. Бажаном, он написал вступительную статью, а в дальнейшем стал не только переводчиком ее стихов и драматургии, но также неоднократным составителем и редактором русских сборников ее произведений.

Другой украинский рецензент произведений Дейча — Лесь Танюк посвятил Александру Иосифовичу несколько иную, чем М. Рыльский, но не менее лестную характеристику: «Можно только удивляться той титанической работе, которую произвел Александр Дейч на ниве литературы. Просматривая библиографию его работ, ловишь себя на мысли, что один человек не мог сотворить всю эту необозримость, что под псевдонимом «Дейч» работал целый коллектив авторов, среди которых были историки литературы, исследователи современного литературного процесса, лингвисты, специалисты по немецкому, французскому и английскому искусству, драматурги и новеллисты, переводчики и редакторы, поэты и эссеисты, знатоки литератур народов СССР, особенно литературы украинской» [1].

Из этой, совершенно точной, характеристики сам собой напрашивается вывод, что писать о Дейче, разбирать его многостороннюю деятельность должен не один человек, а несколько специалистов. Я не могу, естественно, взять на себя такую роль. Вне круга моих профессиональных интересов лежат, например, книги Дейча об Амундсене и Фритьофе Нансене. Точно так же я не обладаю достаточным количеством сведений, чтобы иметь основания судить о его книге об Алишере Навои (критико-биографический очерк). Но я хочу хотя бы кратко обрисовать еще две его книги, чтобы затем остановиться несколько подробнее на его переводах.

Первая из них — это книга воспоминаний «Голос памяти», говорящая, как и более раннее произведение того же автора — «Мы любим театр», о других интересах и другой грани его творчества. Дейч, как я уже сказал, был страстным театралом, с юных лет не пропускал ни одного спектакля и превосходно знал историю театра. Сначала студенческая увлеченность каждой новой постановкой, потом сотрудничество и дружба с Луначарским, в соавтор-

[1] Л. Танюк. Щедрость таланта. «Культура і життя», 13 мая 1973 г.

стве с которым он написал три пьесы, потом уже собственное место Дейча в литературе и его неослабевающий напряженный интерес к театральной жизни свели его со многими театральными деятелями — актерами, режиссерами и критиками. «Голос памяти» — это серия портретов театральных деятелей, а в сущности — кусок истории сначала украинского, а потом и русского драматического театра. В годы революции Киев, только что переживший многократную смену властей, видевший и Деникина, и Петлюру, и банды украинских националистов, буквально кипел театральной, литературной и художественной жизнью. Дейч ярко воссоздает эту атмосферу. Здесь и глава «Легендарный спектакль», посвященная неистовому реформатору театра Константину Марджанову, вероятно первому, в чьей постановке «Овечьего источника» главным действующим лицом вместо отдельных, пускай даже гениальных, актеров стала крестьянская масса, народ. Здесь и портрет замечательного артиста Степана Кузнецова и с необычайным блеском и теплотой написанная глава о Миколе Садовском («Рыцарь украинской сцены»). Здесь проходят перед нами образы Мейерхольда и Михоэлса, Евреинова и Фореггера, замечательного немецкого актера Моисси и многих других.

Завершается книга главой о А. В. Луначарском, с которым тесно общались и кровно были связаны те, кто занимался в ту пору искусством. Для будущих историков театра воспоминания Дейча будут бесценным материалом.

Вторая книга завершает литературную деятельность Дейча (если не считать еще не вышедшего «Тальма»)[1]. Это тоже книга воспоминаний: «День нынешний и день минувший». Как и «Голос памяти», это серия портретов, но уже не театральных, а литературных современников автора, главным образом тех, которые стали его близкими друзьями. Если предыдущая книга кончается очерком, посвященным А. В. Луначарскому, то эта начинается аналогичным очерком. Разница только в том, что здесь Луначарский показан не в театральных, а в литературных связях. Замечу кстати: если нам стало в большей своей части известно литературное наследие Луначарского, то это тоже благо-

[1] Когда писались эти строки, книга о Тальма находилась еще в производстве. В настоящее время она уже вышла и более того: переведена на французский язык. — *В. Л.*

даря Дейчу, автору вступительной статьи к двухтомнику Луначарского, составителю, редактору и комментатору этого издания и однотомника драм. Вслед за Луначарским в «Дне нынешнем и дне минувшем» проходят перед нами зримо почти до осязательности, почти как в кинопанораме, давние друзья и соратники Дейча — неуемный Михаил Кольцов, основатель «Огонька» и ныне забытого «Жургаза», самозабвенно преданный профессии журналиста; Ефим Зозуля, его талантливый сотрудник, погибший в Отечественную войну и не успевший осуществить свои писательские замыслы; Максим Рыльский, крупный поэт и большой человек, дружба с которым, до последних его дней, прошла через всю жизнь Дейча. Здесь мы узнаем Айбека, одного из тех, чьим талантливым пером и широко восприимчивым интеллектом строилась культура молодой Узбекской республики. Перед нами ученый-востоковед Евгений Бертельс, иностранные писатели Иоганнес Бехер, Анри Барбюс, Ромен Роллан, Поль Вайян-Кутюрье, да и многие другие, обрисованные иногда одним штрихом, иногда бегло и кратко, но всегда метко и всегда по существу. Дейч умел, если ему это нужно, несколькими строчками вылепить образ человека, показать его пластически объемно. Вот, например, как он мимоходом сказал о Горьком, которого посетил вместе с М. Кольцовым:

«В дверях появилась высокая, чуть-чуть сутулая фигура Алексея Максимовича. Казалось, он согнулся, чтобы не задеть головой потолок, до того он выглядел огромным. Угрюмо нахмуренный лоб, усы, нависшие над ртом, волосы, торчащие «бобриком». Знакомое, дорогое лицо, кажущееся суровым и неприветливым в момент задумчивости. Но вот оно засветилось улыбкой, в глазах промелькнуло выражение ласковости, почти нежности. Он протянул нам руки и забасил:

— Милостивые государи, дорогие товарищи, отцы Михаил и Александр, я попрошу вас прямо в столовую.

И, пропуская в узкую дверь, добавил:

— В столовую для духовной трапезы».

Особенно тепло и проникновенно написана глава о Рыльском, показывающая поэта в разные годы его жизни. И прелестна, конечно, глава «Арабески времени», ведущая читателя вслед за автором по разным городам и весям. Здесь и Киев революционных лет, и Берлин, и Париж, и Петербург, во время первой мировой войны ставший Пет-

роградом, и целый калейдоскоп людей, в большей или меньшей степени выразивших свою эпоху.

Мы подошли к тому, ради чего, собственно, и написана эта статья: к вопросу о Дейче как переводчике. Что же сказать о переводах Дейча?

Переводческое искусство — это прежде всего искусство языка. А язык, как известно, стареет. Если даже не стареют, не выходят из обихода слова, то другими становятся их комбинации, изменившийся вкус диктует иной их отбор, и перевод, сделанный 40—50 лет тому назад, начинает казаться старомодным. Особенно резко трансформация вкусов сказалась на переводах последнего полустолетия. Да и в смысле техники это искусство так шагнуло вперед, что переводы, удовлетворявшие нас 30—40 лет тому назад, часто кажутся теперь неприемлемыми.

Я, конечно, не говорю о переводах Золотого века нашей поэзии, формировавших русское поэтическое слово и устаревших не больше, чем устарели оригинальные стихи этого времени, подобные выдержанному десятилетиями вину. Но если переводам XX века удается пережить длительный искус времени, то, значит, эти переводы сильно возвышаются над средним уровнем.

Недавно мне пришлось перечитывать «Балладу рэдингской тюрьмы» Уайльда в переводе Дейча. В свое время (1910), после перевода Бальмонта, полного усложненностей и красивостей, простота дейчевского стиха поразила современников как новое и свежее слово. А ведь сделал эту работу семнадцатилетний мальчик. В 1928 году Дейч переработал этот перевод. И хотя с тех пор тоже прошло полвека, но даже теперь, когда появилось еще несколько переводов этого произведения и в общем Дейч уже превзойден, многие строфы его перевода звучат по-прежнему свежо и жизненно.

Такую же, если не большую, стойкость обнаружили его переводы из Гейне. От издания к изданию они менялись, обретая, как и все наше переводческое искусство, все более высокие качества. Чтобы убедиться в этом, достаточно прочесть хотя бы «Диспут» в последнем издании (БВЛ, «Художественная литература»).

Наш Христос — любви обитель,
Он подобие барашка,—
Чтоб грехи простились наши,
На кресте страдал он тяжко.

Наш Христос — любви обитель,
Иисусом он зовется,
И его святая кротость
Нам всегда передается.

Потому мы также кротки,
Добродушны и спокойны,
По примеру Иисуса —
Ненавидим даже войны.

Попадем за то на небо
Чистых ангелов белее,
Будем там бродить блаженно
И в руках держать лилеи.

Вместо плеши — будут кудри
Золотые лихо виться.
Девы райские их будут
Заплетать и веселиться.

Там и винные бокалы
В увеличенном объеме,
А не маленькие рюмки,
Что встречаем в каждом доме.
И т. д.

Но, быть может, наибольшая удача Дейча-переводчика — это драмы Леси Украинки (три драматические поэмы). К сожалению, я должен оставить это утверждение без доказательства, потому что нужно цитировать слишком большие куски. Но сошлюсь на слова Н. Заболоцкого:

«Перевод «Адвоката Мартиана» взволновал меня своей поэтичностью и большой напряженностью мысли. Он представляется мне образцом того, как должно пользоваться пятистопным ямбом. А что греха таить, ведь после Пушкина с непосредственно разговорным звучанием:

Откупори шампанского бутылку
Иль перечти «Женитьбу Фигаро»,—

у нас пятистопный ямб «заглох», потерял свое вольное дыхание. И как отрадно видеть его воскресение. Ощущение такое, будто драматическая поэма «Адвокат Мартиан» написана по-русски. Так мастерски владеть стихом может только поэт».

В заключение я должен сказать несколько слов о прозаических переводах Дейча. Говоря о старении переводов, я не упомянул об одном важном факторе их долголетия. Гораздо дольше живет перевод, сделанный языком, которым

устно или письменно изъясняется сам переводчик, живым языком его времени, нежели перевод, изобилующий уже устоявшимися фразеологизмами, гладкими литературными оборотами или, наконец, штампами. Вспомним Пастернака: «Сходство перевода с подлинником достигается живостью и естественностью языка... Переводчик должен избегать словаря, не свойственного ему в обиходе, и литературного притворства, заключающегося в стилизации». Конечно, неотступное применение принципа обиходного языка ведет (если мы имеем дело с классикой) к ненужному осовремениванию, и спасение от этого только в чувстве меры. Прозаические переводы Дейча дают нам сколько угодно образцов живого, естественного и в то же время передающего стилистические особенности оригиналов языка.

Цитировать прозу трудно, но все же примеры более убедительны, чем рассказ о них. Вот два отрывка:

«Князь Владимир, выезжая из Полоцка, видел, конечно, Рогнеду. В темном платне она четко вырисовывалась на крепостной стене, когда он медленно спускался с дружиной к Полоти; рассмотреть Рогнеду можно было и из лодии, когда под сильными ударами гребцов лодия пересекала зеленоватые воды реки, с полуострова, где Полоть сливается с Двиной. Все это время Владимир видел одинокую Рогнеду на городской стене.

Терзала ли его сердце жалость и тоска по полоцкой княжне, с которой так неожиданно свела его судьба, а теперь разлучала надолго, хотел ли он вернуться и быть с ней, встретить еще и еще одну ночь в этом глухом лесном городе, плыть и плыть в чарах любви?»

Это — из исторического романа Семена Скляренко «Владимир». Скупая и вместе колоритная, насыщенная реалиями ткань, лишь кое-где пересыпанная славянщиной — единым архаическим истоком для украинского и русского языков.

А вот другое:

«Жили осень, жили зиму, словно проплывали в своей школе, как в ковчеге, мимо неведомых краев. Перед окнами менялись берега: то были они светлые, печальные с золотыми листопадами, с огненно-красными закатами, расшитые узорами осенней листвы, потом плыли мы по темным странам в туманах и дождях. Плыли, плыли и в одно прекрасное утро неожиданно приплыли к белым, сказочным берегам. От них стало светлее, и тихая радость засияла в мрачных

школьных стенах. Выпал первый снег... Поплыли алмазными зорями, по белому инею, при луне под напев трескучих морозов. Потом пришли метели, окна завалило снегом, сугробы вокруг курились, как белые вулканы. И вдруг — внезапно все кругом зашевелилось и загудело. В маленькие колокола ударили ручейки, звонко загремели потоки, сразу, словно сговорившись, взревели склоны, овраги, гребли, разлились озерами воды. Все, что было прибито, задавлено снегом и морозами, оживало, прихорашивалось, радовалось. Луга, низины, сады вспыхнули зелеными пожарами, брызнули повсюду искрами первоцвета... День, другой — и зажглись среди ветвей в саду праздничные свечи: бело-розовые бутоны на яблонях и грушах. Буйными пышногривыми конями, свадебными поездами понеслись в небе облака-дру́жки. И на золотой вечерней заре, словно сбираясь на венчание, вся в лентах, вышла из сеней на свиданье с ночью девушка с глазами, полными волшебной отравы. Из этих глаз сквозь негу и мечту — эй, берегись! — пробивается гром, сверкают грозы. Те пахучие грозы апрельских вечеров, когда облака, построив стену на горизонте, воздвигнув греховные башни, приветствуя молодую весну, загрохочут громами, заблестят мечами, засияют синими молниями, похожими на огненных птиц, начнут носиться над садами, сплетаясь в пламенных объятьях, вдыхая розовую истому в белоснежный цвет. Эй, берегись!»

Это из знаменитой повести украинского классика начала XX века Степана Васильченко «Талант». Густо положены яркие, сочные краски. И стилистически цельно, с какой-то сказочной щедростью развертываются перед нами картины плавания воображаемого ковчега сквозь бесконечное и стремительное круговращение времен. Как убедительно контрастирует с этим наивная простота и чарующая свежесть «Окассена и Николетты», средневековой повести, недавно переизданной «Библиотекой всемирной литературы»!

Разумеется, не все в прозе, переведенной А. И. Дейчем, так ярко и стройно. Но большинство его переводов украинской прозы стали на долгие годы переводами окончательными.

Утверждая выше, что перевод прежде всего искусство языка, я, разумеется, не хотел сказать, что языком исчерпывается искусство перевода. Чтобы воссоздать на другом языке творение мастера, надо понять мастера и его творе-

ние, а для этого, как известно, надо многое знать о том и о другом. Нечего и говорить, как важны для переводчиков источники этих знаний.

И естественно поэтому, что, касаясь работы Дейча как переводчика, хотелось бы поставить вопрос шире и глубже: Александр Дейч и переводная литература. Дело в том, что значение его в этой области далеко не исчерпывается его переводами. Не менее важно и то, что как литературовед, критик, редактор, наконец, как автор биографических повестей он на протяжении полувека приносил неоценимую пользу переводной литературе нашей страны. Без его концепции Гейне или Гельдерлина, Шевченко или Леси Украинки невозможно ныне представить себе работу по переводу их произведений на русский язык. Вот почему и в этом очерке, написанном для переводческой аудитории, столь значительное место уделено его литературоведческим трудам и даже его прозе.

Помещаемое ниже выступление А. Дейча в ноябре 1969 года в Мемориальном кабинете А. В. Луначарского предоставлено нам Е. К. Дейч-Малкиной и публикуется впервые. Оно показывает, как тонко умел Дейч анализировать литературное явление, выделяя в нем самое существенное. В данном случае самым существенным является не только роль Луначарского-переводчика как просветителя, но и борьба его за живой, естественный язык перевода — то, в чем он предвосхитил установки нашего поколения и нашу борьбу с буквализмом.

Что касается моей статьи об Александре Дейче, то, как сказано в подзаголовке, это всего лишь эскиз к его литературному портрету. Будем надеяться, что за нею появятся другие работы, освещающие многогранную деятельность Дейча более полно.

Александр Дейч

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ЛУНАЧАРСКОМ-ПЕРЕВОДЧИКЕ

В Армении существовал в пятом веке праздник переводчика — таркманчац тон. Ежегодно в октябре отмечался этот праздник, столь важный для национальной культуры. Обычай этот был утерян с веками, но роль переводчика возросла в наши дни несравненно. Именно поэтому вопросы истории, теории и практики художественного перевода нуждаются в серьезной научной разработке.

Корней Чуковский, одним из первых поставивший проблемы художественного перевода, называл этот вид творчества «высоким искусством». И велико было мое удивление, когда в одной из неопубликованных работ А. В Луначарского я недавно обнаружил такое же определение художественного перевода, как «высокого искусства, играющего огромную общественно-этическую роль в становлении самосознания народов».

Говорить о путях развития переводческого искусства в России невозможно без имени Анатолия Васильевича Луначарского. Изучая зарубежных писателей различных национальностей, он постоянно стремился расширить круг ознакомления с ними русских читателей. Еще в дореволюционные годы, находясь в ссылке в Тотьме, Луначарский перевел философскую поэму Н. Ленау «Фауст» и предпослал изданию обстоятельную статью о Ленау и его драматургии. Можно сказать, что это было находкой, потому что в России имя австрийского лирика и мыслителя Ленау в ту пору было почти совсем неизвестно. Перевод вышел в 1904 году, подписанный псевдонимом А. Анютин.

Другой литературный подвиг Луначарского — это перевод лирики Шандора Петефи, венгерского поэта-револю-

ционера, героя восстания 1848 года. Он считал Петефи «величайшим политическим поэтом всех народов».

Анатолий Васильевич мне рассказывал, что он давно увлекался боевой поэзией Шандора Петефи и, хотя не знал венгерского языка, начал переводить его с посредствующего немецкого текста. Переводы эти он делал сначала для себя, в часы досуга. Однажды, заболев гриппом и сидя дома, Луначарский выполнил переводы многих песен и стихов Петефи, назвав эту радостную для сердца работу «творческим оазисом». В декабре 1968 года, будучи в Венгрии, я с удовольствием увидел, что этот благородный труд Анатолия Васильевича высоко ценится в венгерских литературных кругах. И вообще имя Луначарского, его литературное наследство широко известно в современной Венгрии, где издаются его книги и на сценах театров идут его пьесы.

Как критик и переводчик он увлекался почти никому не известным в России швейцарско-немецким писателем Карлом Шпиттелером. Еще живя в 1916 году в маленьком городке на Женевском озере, Луначарский стал переводить его стихотворения и поэму «Прометей и Эпиметей». Он много говорил о Шпиттелере и о своей работе над ним, но, кроме небольшой статьи, помещенной в 1916 году в петербургской газете «День», следов от этой работы не осталось. Насколько я помню, Анатолий Васильевич, настоятельно рекомендовавший мне почитать в оригинале Шпиттелера, никогда не показывал своих переводов, и я ничего не знаю об их судьбе. Луначарский, помещая статью об этом оригинальном писателе в книге «Этюды критические», назвал его «самым героическим и даже героико-трагическим из нынешних поэтов» [1].

Вообще говоря, швейцарцы, включая и живущего в ту пору в этой стране Ромена Роллана, очень привлекали Луначарского. Он издал лирику Конрада Фердинанда Мейера в своих переводах и со вступительной статьей («Алконост», 1920), а также не раз отзывался с похвалой

---

[1] Недавно И. А. Луначарская обнаружила в Центральном партийном архиве переводы произведений Карла Шпиттелера, выполненные А. В. Луначарским. Часть переводов Луначарского найдена в архиве Шпиттелера в Швейцарии. Всего сейчас известно 19 стихотворений и почти полностью переведенная Луначарским эпическая поэма «Олимпийская весна». Профессор Лозаннского университета Вернер Штауффахер написал исследование, посвященное восприятию Луначарским творчества Карла Шпиттелера. *В.Л.*

о Готфриде Келлере. Стоит отметить, что переводы Мейера, выполненные Луначарским, перепечатывались в 1958 году.

К литературным открытиям Луначарского принадлежит ранее неизвестный в России выдающийся немецкий поэт Фридрих Гельдерлин, живший на рубеже XVIII и XIX веков, современник Гёте и Шиллера, и особенно оцененный в наши дни во всем мире. Доклад Луначарского о творчестве Гельдерлина, прочитанный 30 октября 1929 года в Коммунистической академии, содержал некоторые удачные переводы стихов Гельдерлина. К их числу относится широко известное сейчас стихотворение «Половина жизни» («Hälfte des Lebens»), датированное примерно 1804 годом. Всего в четырнадцати строках прощающийся с миром поэт воссоздает картину обобщающей силы. Она вся заполнена образами, в одно и то же время и жизненными и исключительными, поднимающимися над обыденностью. Снова осень, столь часто встречаемая в стихах Гельдерлина. Удивительна симфония красок: желтые спелые груши, огненно-красные цветы шиповника, белые лебеди на озере, погружающиеся в *священнотрезвенную* воду (ins heilgnüchterne Wasser). В этой мерной, почти застывшей четкости линий есть какая-то трагическая замкнутость, говорящая об одиночестве.

Прошла половина жизни (это так и было — писал 34-летний Гельдерлин), но кончилась вся сознательная жизнь. И трагически он спрашивал:

Weh mir, wo nehm ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein
Und Schatten der Erde?

(«Горе мне, когда наступит зима, где возьму я цветы, солнца сиянье и тени земли?»)

Безответен мир, молчат каменные стены, и только на ветру дребезжат флюгера. Во всем наследстве Гельдерлина, может быть, десяток-другой таких простых и ясных стихотворений. Мысль в них течет в одном русле, не перебиваясь другой, не уходя в сторону и не теряясь совсем. И эта простота удалась первому переводчику стихотворения на русский язык:

В желтых цветах висит,
Пестрея шиповником,
В озере берег.

И милый лебедь
Пьян поцелуем,
Голову клонит
В священно-трезвую воду.

Горе мне, горе, где же найду я
Горькой зимою цветы? Где найду
Солнечный луч
И тени земли?

Стены стоят
Хладны и немы.
Стонет ветер
И дребезжат флюгера.

Здесь передано не только смысловое содержание оригинала, но и поэтичность стихотворения. Не надо забывать, что перевод делался в 1929 году, когда особенно процветал формальный метод.

И еще мне хочется привести перевод первой строфы стихотворения Гельдерлина «Хлеб и вино», о котором Клеменс Брентано писал: «Стихотворение так просто, что выражает все — в нем содержится вся жизнь, весь человек, его скорбь по утраченному совершенству и неосознанное великолепие природы». Переводчик передает и точность деталей и лаконичные образы чувственного мира поэта.

Город заснул и затих, безлюдны ущелия улиц,
Лишь иногда экипаж в факельных блесках промчит,
Сытые злобами дня от развлечений и сделок,
Люди идут по домам, прибыль и убыль учтя.
Дома уют. На рынке нет ни плодов, ни букетов,
Он не гремит ремеслом, хочет покоя и он.
Только где-то в саду звучат гармоничные струны,
Может быть, песня любви, может быть, кто, одинок,
Вспомнил о счастье былом, о юности. Мерно фонтаны
Свежие плещут в ночи, в травах бегут ручейки;
В воздухе темном поет вполголоса звон колокольный,
Сторож, считая часы, выкрикнул где-то число.
Вот пронеслось, словно вздох, ветра в деревьях движенье.
Стой: показался двойник нашей планеты — луна,
Крадучись всходит она и мечтательно шепчется с ночью,
Звезды сверкают вокруг, дела ей нет до людей.
Странная светит луна, одинокая странница неба,
И на горы легла великолепно печаль.

И вот спустя почти пятьдесят лет перевод звучит и сейчас, выражая ощущение поэта, чувствующего себя одиноким в душном мирке обывателей.

Когда в ФОСПе[1] организовалась секция переводчиков, то на первом же собрании было решено просить Луначарского взять на себя руководство этой секцией. Надо помнить, что в конце 20-х годов переводческое дело в нашей стране, несмотря на обилие издаваемых зарубежных авторов, носило довольно кустарный характер. Это относилось особенно к новой западной литературе, которая с трудом проникала в СССР. То, что кому-либо из переводчиков удавалось раздобыть из западных новинок, закреплялось за ним для перевода. Поэтому часто появлялись недоброкачественные работы, выполняемые множеством дилетантов, никогда не занимавшихся ранее переводами. С другой стороны, переводческая школа того времени, особенно в области поэзии, страдала, как правило, основным недостатком — буквализмом. Некоторые по неопытности, а иные и принципиально считали перевод точным воспроизведением иностранного текста на русском языке, чуть не с сохранением всех особенностей синтаксиса данного языка.

Бюро секции переводчиков ФОСПа включало не только лучших мастеров перевода, но и специалистов по языковедению и филологии. Луначарский из-за перегруженности посещал заседания бюро довольно нерегулярно. Но он находил время собирать у себя дома членов бюро, общаться с ними. В бюро входили, насколько я помню, А. Эфрос, Б. Ярхо, И. Зусманович, М. Зенкевич, Б. Гиммельфарб, А. Ромм, Н. Касаткина, Д. Усов, М. Зельдович и другие. Сам Анатолий Васильевич был яростным противником буквалистских переводов. Он доказывал, что такие переводы не годятся даже в подстрочники, потому что часто уничтожают свойственные автору оттенки слов и выражений, не говоря уже об интонациях. Беседы с Луначарским о мастерстве перевода, безусловно, оказывали влияние на качество работы переводчиков. Но даже ему при всем авторитете не удавалось сломить принципиальное упорство сторонников буквализма.

Луначарский не раз смеялся над такими перлами буквалистов, как, например, «она была в шляпке, в которой он ее любил» или «тело чайника вздрагивало на огне». Он всегда огорчался, когда видел, что переводчик-буква-

---

[1] Федерация объединений советских писателей (1926—1932).— *Ред.*

лист ради мнимой точности убивает поэтический смысл произведений. Как-то, говоря со мной о первом томе собрания сочинений Гёте, вышедшем с его вступительной статьей, он сказал: «Душа поэзии Гёте отлетела, осталось безжизненное тело слов, размеров и рифм. Это потому, что переводчики воспринимали Гёте как поэта XVIII столетия и старались его передать языком русских поэтов этой эпохи. Вот и получилось, что новый советский Гёте носит черты одряхлевшего стихоплета, чей язык иногда даже непонятен нашему молодому читателю. А между тем Гёте не был архаистом для своей эпохи, он писал современным ему языком, и если переводчик этого не понимает, ему не осуществить взятой на себя задачи».

Теперь, когда эти принципы перевода стали азбучной истиной, отрадно вспомнить, что Луначарский одним из первых призывал к переводу, прежде всего сохраняющему, как он говорил, «душу поэзии», иначе говоря, поэтический смысл, движение мысли и чувств переводимого поэта.

Полтораста лет назад Шелли в трактате «В защиту поэзии» писал: «Столь же было бы разумно бросить фиалку в тигель, чтобы найти точный источник ее цвета и запаха, как стараться речи поэта перелить с одного языка на другой. Растение должно подняться из семени, иначе оно не принесет цветов,— вот в чем проклятие вавилонского смешения языков».

Сейчас не приходится доказывать, что химическая перегонка, буквальная калька фразы, стиха, лишает поэзию «аромата фиалки», уничтожает дух оригинала, печально напоминая библейский миф о вавилонском столпотворении. Поэт-переводчик, подобно ученому-садоводу, заново взращивает зерно поэзии, чтобы естественным путем получить ее побеги и цветы. Такая мичуринская, творческая работа наших переводчиков дала небывалые по масштабности результаты. Дело критиков и литературоведов проанализировать эти работы, всесторонне изучить творчество отдельных мастеров перевода. И конечно, тема «Луначарский-переводчик» ждет своего исследователя.

БИБЛИОГРАФИЯ

I. СОВЕТСКИЙ СОЮЗ. 1972

(с дополнениями за 1970 и 1971 годы) [1]

Жизнь перевода

Семинар-совещание переводчиков и пропагандистов эстонской литературы

(Таллин, 6—11 сентября 1972 г.)

Бассель Н. Связям крепнуть и впредь.— «Сов. Эстония», Таллин, 10 сент.

Бээкман В. Радость постоянного открытия.— «Сов. Эстония», Таллин, 10 сент.

Веллисте Т. Через языковой барьер. — «Полиграфист», Таллин, 1973, № 4, с. 3—6. На эст. яз.

Вилсоне Т. Исполнители большой работы.— «Сирп я вазар», Таллин, 8 сент., с. 2. На эст. яз.
Интервью с переводчицей эстонской литературы на латышский язык Т. Вилсоне. Записала X. Эрнесакс.

Гримич В. ...И одно солнце над нами.— «Литературна Украина», Киев, 27 окт. На укр. яз.

Для сближения национальных литератур.— «Ноорте хяэль», Таллин, 17 сент. На эст. яз.
Беседа с участниками семинара-совещания Ш. Шараповым, Э. Астрамскасом и председателем Комитета по печати ЭССР Л. Кайком. Записал М. Лаубре.

Дороги дружбы.— «Сов. Эстония», Таллин, 10 сент.
Высказывания участников семинара-совещания А. Завгороднего, А. Спрогис, Э. Лисецкой, В. Азарова, М. Мирзаидова, А. Каладзе.

Исаков С. Заметки с семинара-совещания переводчиков литератур братских народов.— «Эдази», Тарту, 7 окт. На эст. яз.

Итра К. О сегодняшнем и завтрашнем дне переводной книги. — «Кээль я кирьяндус», Таллин, № 9, с. 566—567. На эст. яз.

Наша книга в братских республиках.— «Рахва хяэль», Таллин, 9 сент. На эст. яз.
Говорят участники совещания К. Итра, А. Завгородний, А. Тамм.

---

[1] В описаниях публикаций 1972 года год издания не указывается.

Оямаа О. Семинар-совещание переводчиков эстонской литературы.— «Кээль я кирьяндус», Таллин, № 11, с. 700—703. На эст. яз.

Резюме и впечатления.— «Сирп я вазар», Таллин, 15 сент., с. 3. На эст. яз. Говорят участники совещания А. Спрогис, Ж. Аветисян, Б. Сагымбеков, Р. Минна.

Руммо П.-Э. Через языковые барьеры.— «Лооминг», Таллин, № 9, с. 1530—1551. На эст. яз.

Третья международная встреча переводчиков советской литературы (Москва, 19—26 сентября 1972 г.)

Грибачев Ю. Те, кто соединяет руки... К итогам III Международной встречи переводчиков.— «Лит. Россия», М., 6 окт., с. 9.

За мирное будущее европейского континента.—«Лит. газ.», М., 4 окт., с.1. Обращение участников встречи, направленное в Международный комитет по контактам и координации в Брюсселе.

Косоруков А. Премии Горького — лучшим зарубежным переводчикам.— «Сов. Эстония», Таллин, 29 сент.

То же.— «Циня», Рига, 29 сент. На латыш. яз.

Львова Г. Во имя добра и мира.— «Вопр. лит.», М., № 12, с. 236—239.

Николаевская А., Токарев Л. Форум друзей советской литературы.— «Лит. газ.», М., 27 сент., с. 1—2.

Николаевская А., Токарев Л. Форум друзей.— «Лит. газ.», М., 4 окт., с. 13.

Пропагандисты советской литературы. Говорят участники III Международной встречи переводчиков советской литературы [Ж. Раб (Венгрия), Г. Гупперт (Австрия), В. Садовяну (Румыния), Л. Дени (Франция), Ш. Сандху (Индия)].— «Лит. газ.», М., 27 сент., с. 14.

Пропагандисты советской литературы. Говорят участники III Международной встречи переводчиков [Л. Ремане (ГДР), Я. Ференчик (Чехословакия), Б. Энэбиш (Монголия), Г. Якопин (СФРЮ), С. Сторк (Швеция)]. — «Лит. газ.», М., 4 окт., с. 13.

III Международная встреча переводчиков и издателей литератур народов СССР.— «Лит. газ.», М., 20 сент., с. 1, 15.

Федоренко Н. Друзья советской литературы.— «Лит. газ.», М., 13 сент., с. 1—2.

Всесоюзная научно-теоретическая конференция «Художественный перевод как средство взаимообогащения и сближения литератур народов СССР» (Ереван, 12—14 октября 1972 г.)

Геворкян М. Художественный перевод — средство взаимообогащения литератур.— «Вестн. Ерев. ун-та». Обществ. науки, № 3, с. 265—269.

Гребнев Н. Искусство переводчика.— «Комсомолец», Ереван, 12 окт.

Даронян С. Переводчик — это звучит гордо! — «Комсомолец», Ереван, 12 окт.

Джанполадян М. Родники братства.— «Вопр. лит.», М., 1973, № 3, с. 308—311.

Егиазарян Р. Перевод и взаимообогащение литератур.— «Ерев. ун-т», № 3, с. 37—39.
За круглым столом — литераторы.— «Комсомолец», Ереван, 14 окт.
Митин Г. Слагаемые успеха.— «Лит. газ.», М., 29 ноября, с. 6.
Налбандян З. Десятая муза.— «Комсомолец», Ереван, 12 окт.
Федоров А. Обогащение наших литератур.— «Комсомолец», Ереван, 12 окт.
Чувство семьи единой.— «Коммунист», Ереван, 12 окт.
Высказывания участников конференции Н. Тихонова, Л. Мкртчяна, А. Федорова, Г. Митина, А. Каалепа, Б. Кербабаева, Л. Озерова, Н. Гребнева, П. Топера.

Разное

Джанполадян М. Научная конференция по вопросам художественного перевода.— «Вестн. Ерев. ун-та». Обществ. науки, № 2, с. 270—271.
О конференции «Русская литература в армянских переводах», состоявшейся в Ереване в июне 1972 года.
Шерматов Э. Ташкентское совещание специалистов СССР по проблемам перевода.— «Обществ. науки в Узбекистане», Ташкент, № 2, с. 60—61. На узб. яз.
Совещание состоялось 15—16 декабря 1971 года.

Абашев В. Н. О переводе романа болгарского классика Ивана Вазова «Под игом» на чувашский язык.— «Учен. зап. НИИ при Совете Министров Чуваш. АССР», Чебоксары, 1970, вып. 46, с. 204—219.
О переводе Н. Ильбекова.
Аббасов И. И. К истории перевода, переложения и издания азербайджанских дастанов на армянском языке.— «Изв. АН АзССР». Сер. лит., яз. и искусства, Баку, № 3, с. 25—28. На азерб. яз. Рез. на рус. яз.
Абесадзе Н. Наша Леся.— «Жовтень», Львов, 1971, № 2, с. 101—103. На укр. яз.
О грузинских переводах произведений Л. Украинки.
Абишева Л. О некоторых особенностях стиля в русских переводах М. Л. Михайлова.— «Иностр. язык», Алма-Ата, 1971, вып. 6, с. 106—113.
На материале перевода стихов Гейне.
Абола М. Поэзия Яна Судрабкална на белорусском языке.— «Карогс», Рига, 1970, № 2, с. 158—159. На латыш. яз.
Рец. на кн.: Судрабкалн Я. Еще одна весна. Минск, «Беларусь», 1969. На белорус. яз.
Аборский А. Поэт, переводчик, наш друг. К 50-летию Ю. Гордиенко.— «Ашхабад», № 5, с. 72—74.
Авлянова Х. А. О некоторых вопросах перевода романа А. М. Горького «Мать» на узбекский язык.— «Учен. зап. Ташк. пед. ин-та», т. 86, с. 35—43.
Агнаев А. Об одной интересной находке.— «Лит. Осетия», Орджоникидзе, № 39, с. 85—92.
О публикации в египетском журнале «Аль-Иха» произведения К. Хетагурова на арабском языке.
Азволинская И. О датировке первого русского перевода «Гюлистана»

Саади.— В кн.: Материалы науч. конференции студентов филол. факультета ЛГУ. Л., с. 31—33.

Азизханова Л. Перевод на русский язык фразеологизмов романа «Навои» [Айбека].— «Узбек тили ва адабиёти», Ташкент, 1970, № 3 , с. 54—57. На узб. яз.

Айрумян Л. В. «Бахчисарайский фонтан» на армянском языке.— «Молодой науч. работник». Обществ. науки, Ереван, 1971, № 1, с. 104—114.

Айрумян Л. «Евгений Онегин» в новом переводе.— «Коммунист», Ереван, 18 ноября.

О переводе на армянский язык, выполненном П. Микаэляном.

Алиева Д. Азербайджанские поэты на грузинском языке.— «Азербайджан», Баку, № 8, с. 187—189. На азерб. яз.

О сборнике стихов «Азербайджанские поэты» (Тбилиси, «Мерани», 1972. На груз. яз.).

Алмамедов А. Н. А. Некрасов в азербайджанской печати.— «Азербайджан», Баку, 1971, № 12, с. 26—28. На азерб. яз.

Амирханян М. Д. Армянская народная песня в русских переводах.— «Ист.-филол. журнал», Ереван, 1971, № 3, с. 223—235.

Амирханян М. Д. О русских переводах отрывков из «Книги скорбных песнопений» Григора Нарекаци.— «Молодой науч. работник». Обществ. науки, Ереван, № 1, с. 52—62.

Амирян С. Армяно-украинские литературные связи. Ереван, Изд-во АН АрмССР. 220 с.

Есть материал об армянских переводах произведений Т. Шевченко и П. Тычины, а также о переводах из армянской поэзии, выполненных П. Грабовским, П. Тычиной и М. Рыльским.

Ананян Г. Г. Некрасов и Чаренц. —В кн.: Некрасов и литература народов Советского Союза. Ереван, с. 479—487.

В частности о переводах произведений Некрасова на армянский язык.

Анастасьев Н., *Зверев А.* Заметки на полях переводной прозы.— «Новый мир», М., № 9, с. 242—253.

О переводах зарубежной прозы, вышедших в СССР за последние годы.

Андгуладзе Л. Из истории перевода «Витязя в тигровой шкуре». (Изабелла Гриневская).— В кн.: Вопросы грузинской литературы. Вып. 2. Тбилиси, 1971, с. 235—256. На груз. яз.

Андрезен Н. Поэзия Эйно Лейно на эстонском языке.— «Кээль я кирьяндус», Таллин, № 6, с. 371—373. На эст. яз.

Рец. на кн.: Лейно Э. Сборник избранной поэзии. Таллин, «Ээсти раамат», 1972. На эст. яз.

Анмегикян Д. Е. Горький в переводах Е. Чаренца.— В кн.: Горький и литература народов Советского Союза. Ереван, 1970, с. 618—625.

Апетри Д. Чувство подлинника.— «Кодры», Кишинев, № 1, с. 143—149.

Рец. на кн.: Чиботару А. И. Расстояния. Стихи. Авториз. пер. с молд. Ю. Панкратова, И. Харабарова. М., «Сов. писатель», 1968.

Апетри Д. И. Юрий Кожевников — переводчик лирики Михаила Эминеску.— «Вопр. рус. лит.», Львов, вып. 1, с. 86—90.

Арабули Г. Стихи Джанни Родари звучат на грузинском языке.— В кн.: Вестник детской литературы. Тбилиси, 1970, с. 242—245. На груз. яз.

Арамян А. А. А. Цатурян — переводчик Некрасова.— В кн.: Некрасов и литература народов Советского Союза. Ереван, с. 595—601.

Арамян А. Г. Ал. Цатурян — переводчик Пушкина.—«Вестн. обществ. наук АН АрмССР», Ереван, № 4, с. 44—50. На арм. яз. Рез. на рус. яз.

Арвеладзе Б. В. Художественные произведения Ованеса Туманяна на грузинском языке.— В кн.: Литературные взаимосвязи. Сб. III. Тбилиси, с. 248—252.

Армянская литература на иностранных языках. Библиогр. Ереван, 1971. 376 с. (Гос. респ. б-ка. Отд. лит. на иностр. яз.). Загл. на арм. яз.

Рец.: Давтян И.— «Советакан граканутюн», Ереван, № 6, с. 162—164. На арм. яз.

Асратов А. «Листья» Б. Байрамова на грузинском. — «Литературули Сакартвело», Тбилиси, 12 мая. На груз. яз.

О романе азербайджанского писателя в переводе Т. Джангулашвили.

Астрамскас Э. Из блокнота переводчика.— «Кээль я кирьяндус», Таллин, № 12, с. 756—757. На эст. яз.

О некоторых трудностях перевода с эстонского языка на литовский.

Атаханова X. Некрасов на таджикском языке.— В кн.: Вестник братства. Душанбе, с. 78—83. На тадж. яз.

Ахумян Т. С. Валерий Брюсов — переводчик армянской поэзии.— В кн.: Ахумян Т. С. Литературные очерки и воспоминания. Ереван, 1971, с. 332—342.

Ачилов С. Некоторые вопросы поэтического перевода. (На материалах узбекских переводов из Генриха Гейне).— В кн.: Вопросы литературоведения и языкознания. Ташкент, с. 75—79.

Аширов А. Сопоставление и перевод (на материале немецкого и киргизского языков).— «Изв. АН КиргССР», Фрунзе, № 4, с. 101—103.

Бабаев О. К. Некоторые проблемы перевода азербайджанской прозы на русский язык. (Из опыта исследования прозы Мехти Гусейна). Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. Баку. 27 с. (Азерб. ун-т).

Бабаев О. К. Отражение национального своеобразия в переводе.— «Учен. зап. Азерб. ун-та» . Сер. яз. и лит., Баку, № 2, с. 60—67.

На материале переводов на русский язык произведений Мехти Гусейна.

Байджиев М., Рудов М. Огорчения десятой музы.— «Лит. газ.», М., 15 марта, с. 6.

О русских переводах киргизской поэзии.

Батикян Л. Мкртич Эмин — переводчик неканонических произведений.— «Эчмиадзин», № 7, с. 60—64; № 8, с. 44—48. На арм. яз.

Баублене М. В зеркале дней и лет.— «Литература ир мянас», Вильнюс, 8 апр., с. 11. На литов. яз.

О переводах литовской поэзии на русский язык, выполненных А. Межировым.

Бахчинян. Бодлер в армянской действительности.— «Советакан граканутюн», Ереван, № 9, с. 154—155. На арм. яз.

О переводах стихов Ш. Бодлера на восточноармянский и западноармянский языки в конце XIX — начале XX столетия.

Бернштейн И. Поэт и его переводчики.— «Иностр. лит.», М., № 2, с. 260—262.

Рец. на кн.: Микулашек О. Стихи. Пер. с чеш. М., «Худож. лит.», 1970.

Беставашвили А. Н. «Мерани» Николоза Бараташвили. (К истории перевода).— В кн.: Писатель и жизнь. Вып. VII. М., с. 223—234.
О русских переводах стихотворения.
Билодид И. К. Лингвостилистическая характеристика переводов произведений К. Крапивы на украинский язык.— В кн.: Белорусское и славянское языкознание. Минск, с. 76—84. На белорус. яз.
Богданова Г. Н. Песни Беранже в переводе Тхоржевских. Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. Л., 1971. 24 с. (Ленингр. пед. ин-т).
Богомолов И. С. Некрасов в грузинских переводах.— В кн.: Некрасов и литература народов Советского Союза. Ереван, с. 569—584.
Борисов В. М., Долинина А. А. Макамы ал-Харири и принципы их художественного перевода.— «Народы Азии и Африки», М., № 2, с. 113—122.
Борщевская М. В. О переводе романа Р. Олдингтона «Смерть героя» на русский язык.— «Иноземна филология», Львов, вып. 27, с. 129—134. На укр. яз. Рез. на англ. яз.
Брегадзе М. Переводы Ефрема Мцире. (Библиогр.).— «Мравалтави», Тбилиси, 1971, № 1, с. 429—463. На груз. яз.
Брухис М. Трудное искусство. (К теории и практике перевода). Кишинев, «Картя молдовеняскэ». 200 с. На молд. яз.
Буачидзе Г. С. Ретиф де ла Бретонн в России. Тбилиси, Изд-во Тбил. ун-та. 241 с.
Гл. IV. Произведения Ретифа де ла Бретонна в России, с. 94—143.
Будагов Р. А. Джованни Верга о художественном переводе.— В кн.: Будагов Р. А. Язык, история и современность. М., 1971, с. 183—187.
Буркатов Б. Остается навсегда.— «Радуга», Киев, № 4, с. 185—187.
Рец. на кн.: Ищенко Н. Г. Звезды в пути. Докум. повесть, рассказы, очерки. Авториз. пер. с укр. И. Карабутенко. М., Воениздат, 1971.

Вавринюк Д. М. Воспроизведение способов языковой характеристики персонажей в переводах пьес В. Шекспира.— «Вестн. Львовского политехн. ин-та», № 73, с. 15—24. На укр. яз. Рез. на рус. яз.
Ванагас В. Литовская поэзия XX века на русском языке.— «Пяргале», Вильнюс, № 9, с. 163—165. На литов. яз.
Рец. на кн.: Литовские поэты XX века. Л., «Сов. писатель», 1971.
Васин К. Маршруты писательских книг.— «Марийская правда», Йошкар-Ола, 5 окт.
О переводах произведений марийских писателей на русский язык.
Вахрушев В. С. «Левша» в английском платье.— «Рус. речь», М., № 5, с. 21—26.
О переводе повести Н. С. Лескова на английский язык.
Вердзадзе Н. М. Микола Бажан — переводчик Николоза Бараташвили.— «Вестн. Киевского ун-та». Сер. филологии, 1971, № 13, с. 101—106. На укр. яз. Рез. на рус. яз.
Вердзадзе Н. М. Поэма Ильи Чавчавадзе «Отшельник» в украинском переводе.— «Украинське литературознавство», Львов, вып. 15, с. 120—125. На укр. яз.
Виноградов В. В. О языке карамзинского перевода идиллии С. Геснера «Деревянная нога».— В кн.: Проблемы теории и истории литературы. М., 1971, с. 101—105.
Виноградов В. С. Формально-обусловленный перевод каламбуров-созвучий.— В кн.: Тетради переводчика. Вып. 9. М., с. 69—80.

То же.— В кн.: Общее и романское языкознание. М., с. 200—208.

Винонен Р. Оковы соперничества. (К проблеме авторства в переводе).— В кн.: Писатель и жизнь. Вып. VII. М., с. 210—222.

Винонен Р. И. Переводчик как творческая индивидуальность. Автореф. дис. на соиск. степ. канд. филол. наук. Тбилиси. 29 с. (Тбил. ун-т).

Висоцкас В. Значительное издание о мастерстве перевода.— «Пяргале», Вильнюс, № 2, с. 172—175. На литов. яз.

Рец. на кн.: Перевод литературного произведения. Прага, 1970. На чеш. яз.

Владимиров В. В. Миссия человеческой культуры.— В кн.: Владимиров В. В. На стремнине. Алма-Ата, с. 181—212.

О художественном переводе.

Вопросы стилистики и перевода. Сб. статей. Под ред. В. З. Марина. Кишинев, «Штиинца». 139 с. (АН МССР. Кишиневский ун-т). На молд. яз.

На материале молдавской литературы и переводов с русского языка на молдавский.

Воронкин Д. Д. О преодолении двусмысленности при переводе.— В кн. Проблемы английской филологии. Калинин, с. 23—34.

На примере перевода «Саги о Форсайтах» Дж. Голсуорси.

Воронкова Л. «Памятник из песни и камня».— «Дет. лит.», М., № 11, с. 50—51.

Автор о своей работе над переводом книги стихов осетинского поэта К. Дзесова.

Врублевская В. Среди переведенных книг.— «Словянське литературознавство и фольклористика», Киев, 1970, вып. 6, с. 120—122. На укр. яз.

Из наблюдений над украинскими переводами из современных зарубежных литератур за 1966—1968 годы.

Галь Н. Я. Слово живое и мертвое. Из опыта переводчика и редактора. М., «Книга». 176 с.

Гамсахурдиа З. «Витязь в тигровой шкуре» на английском языке.— «Вестн. Отд-ния обществ. наук АН ГССР». Сер. яз. и лит., Тбилиси, № 4, с. 89—108. На груз. яз.

Гаспарян. Переписка представителей армянской и европейской интеллигенции.— «Советакан граканутюн», Ереван, № 10, с. 145—149. На арм. яз.

О переписке В. Гюго, Э. Золя, Р. Роллана и других писателей с армянскими литераторами по поводу перевода их произведений на армянский язык.

Гаспарян. Французские и английские издания произведений Туманяна.— «Советакан граканутюн», Ереван, 1971, № 11, с. 163—164. На арм. яз.

Гаспарян А. М. Согомон Таронци — переводчик Эмиля Верхарна.— «Науч. труды Ерев. пед. ин-та рус. и иностр. яз.», 1971, № 3, с. 153—167. На арм. яз.

Гафуров И. Есенин в узбекском звучании.— В кн.: Гафуров И. Сила слова. Ташкент, 1970, с. 191—196. На узб. яз.

О переводах стихов Есенина на узбекский язык.

Гафурова Г. Некрасов на узбекском языке.— «Узбек тили ва адабиёти», Ташкент, 1971, № 6, с. 3—10. На узб. яз.

Гафурова Г. Развитие художественного перевода в Узбекистане.— «Узбек тили ва адабиёти», Ташкент, № 6, с. 42—46. На узб. яз.

Гачечиладзе Г. Некоторые вопросы искусства перевода.— В кн.: Вопросы теории литературы и эстетики. Вып. 6. Тбилиси, с. 111—117. На груз. яз.

Гачечиладзе Г. О творческом начале в искусстве перевода и его критериях.— «Лит. Грузия», Тбилиси, № 5, с. 53—61.

Гачечиладзе Г. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. М., «Сов. писатель». 262 с.

Гачечиладзе Г. Что за словом? — «Лит. газ.», М., 1 ноября, с. 6. (Дискуссия «Перевод поэзии, поэзия перевода»).

Геворкян С. Данте в армянских переводах.— «Лит. Армения», Ереван, № 4, с. 79—81.

Гиль М. Рассказ — жанр содержательный.— «Неман», Минск, № 10, с. 156—162.

Рец. на кн.: Белорусские рассказы. М., «Сов. писатель», 1971.

Гинзбург Л. С. Я. Маршак и его школа.— В кн.: Дерево свободы. Стихи зарубежных поэтов в переводе С. Маршака. М., с. 5—21.

Гогуадзе Н. Сет — один из переводчиков грузинского многоглава.— «Вестн. Отд-ния обществ. наук АН ГССР». Сер. яз. и лит., Тбилиси, 1971, № 4, с. 57—66. На груз. яз.

Годованец М. Как басни Леонардо да Винчи встретились с украинским читателем.— «Радянське литературознавство», Киев, 1971, № 10, с. 67—69. На укр. яз.

Автор о своих переводах.

Годованец М. Эзоп идет по Украине.— «Радянське литературознавство», Киев, 1970, № 11, с. 67—71. На укр. яз.

Автор о своей работе над переводом басен Эзопа на украинский язык.

Голованивский С. Сопротивление материала.— «Лит. газ.», М., 5 июля, с. 6. (Дискуссия «Перевод поэзии, поэзия перевода»).

Гончаренко С. К вопросу о поэтическом переводе.— В кн.: Тетради переводчика. Вып. 9. М., с. 81—91.

Гончаренко С. Ф. Некоторые трудности стихотворного перевода с испанского языка на русский.— В кн.: Учебно-методические разработки к курсу теории перевода. М., с . 80—88.

Грайчюнас Й. Ценности, сохраняющиеся столетиями.— «Тарибинис мокитояс», Вильнюс, 3 марта. На литов. яз.

Беседа с переводчиком поэмы Ш. Руставели «Витязь в тигровой шкуре» на литовский язык Й. Грайчюнасом. Записала Я. Рамошкене.

Григорьев А. Л. Роман «Анна Каренина» за рубежом.— В кн.: Толстой Л. Н. Анна Каренина. М., 1970, с. 856—890.

Григорян К. Я полюбил Армении письмена...— «Коммунист», Ереван, 4 февр.

О переводческой работе поэта В. А. Рождественского.

Гринюк В. А. Некоторые вопросы перевода Лукреция. (На материале отрывка из поэмы «О природе вещей», книга VI, стихи 1090—1286).—«Иноземна филология», Львов, вып. 28, с. 107—112. На укр. яз. Рез. на нем. яз.

Гринюк В. А. Слово и фразеологизм в поэтическом переводе. (На материале славянских переводов поэмы Лукреция «О природе вещей»).— «Труды Самарк. ун-та», вып. 219, ч. 2, с. 222—227.

Грицкевич В. Переводчик дастана о Кер-оглы.— «Лит. Азербайджан», Баку, № 2, с. 135—138.

К биографии востоковеда и славяноведа А. Ходзько (1804—1891).

Гричис В. Как находятся писатели...— «Пяргале», Вильнюс, № 3, с. 173—175. На литов. яз.
О недостатках перевода на литовский язык романа Г. Мелвилла «Моби Дик».

Грудцова О. «На земле материнской».— «Дружба народов», М., № 4, с. 278—280.
О переводах, выполненных А. Тарковским.

Гудайтис Л. Жан-Кристоф в Каунасской тюрьме.— «Литература ир мянас», Вильнюс, 12 авг., с. 13. На литов. яз.
О переводе на литовский язык романа-эпопеи Р. Роллана «Жан-Кристоф», выполненном К. Борутой.

Гузор И. Ю., Мороз М. О. Находки библиографа.— «Библиотекознавство та библиография», Харьков, 1971, вып. 11, с. 111—120. На укр. яз.
О произведениях Л. Украинки, опубликованных в журнале «Die Gesellschaft», в частности о выполненном ею переводе на немецкий язык собственного стихотворения «To be or not to be?».

Гулямова Д. Драматургия Шекспира на узбекском языке. (Некоторые вопросы истории и теории перевода). Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. Ташкент, 1971. 24 с. (АН УзССР. Ин-т яз. и лит.).

Гусаре М. Когда страны и языки становятся близкими.— «Карогс», Рига, № 10, с. 135—136. На латыш. яз.
О грузинско-латышских литературных связях в области художественного перевода.

Гуць Г. Уланд в украинских переводах. —«Всесвит», Киев, № 11, с. 220—224. На укр. яз.
К 185-летию со дня рождения немецкого поэта.

Гуць М. Сербскохорватские народные песни в украинских переводах. 1837—1965. [Библиогр.].— «Словянське литературознавство и фольклористика», Киев, 1970, вып. 5, с. 110—144. На укр. яз.

Гуць М. Шевченко в Югославии.— «Жовтень», Львов, № 3, с. 108—109. На укр. яз.
О переводах произведений поэта на сербский и хорватский языки.

Дагранов С. Переводы произведений Т. Г. Шевченко на таджикский язык.— В кн.: Вестник братства. Душанбе, с. 109—120. На тадж. яз.

Джамшидов Ш. А. О переводческой деятельности Сеид Азима Ширвани.— «Изв. АН АзССР». Сер. лит., яз. и искусства, Баку, 1970, № 3, с. 34—41. На азерб. яз. Рез. на рус. яз.

Джанполадян М. Г. Е. Чаренц — переводчик поэзии Горького.— «Вестн. Ерев. ун-та». Обществ. науки, № 3, с. 67—69.

Джийдеева К. Поэтический перевод и взаимообогащение литератур. Фрунзе, «Кыргызстан». 116 с.
На материале русской и киргизской литератур.

Джусойты Н. Обманчивая прелесть «игры без правил».— «Лит. газ.», М., 22 ноября, с. 4. (Дискуссия «Перевод поэзии, поэзия перевода»).

Дзахов И. М. Некоторые вопросы переводимости стихов с русского языка на осетинский.— В кн.: Сборник аспирантских работ Ин-та истории, экономики, яз. и лит. при Совете Министров Сев.-Осет. АССР. (Материалы Науч. конф. 1971 г.). Орджоникидзе, с. 82—97 [вых. дан. 1973].

Домбровский О. А. Лексические проблемы перевода «Новой жизни»

Данте на украинский язык.— «Иноземна филология», Львов, 1971, вып. 26, с. 93—102. На укр. яз. Рез. на франц. яз.

Дубровина К. Н. Перевод многозначных слов на материале цветообозначений в лирике Ф. Гарсиа Лорки.— В кн.: Вопросы теории и техники перевода. М., 1970, с. 49—58.

Дун О. З. Неизвестный русский перевод «Каменяров» [И. Франко].— «Украинське литературознавство», Львов, вып. 17, с. 121—125. На укр. яз.

Егиазарян А. Новый русский перевод стихов Туманяна.— «Советакан граканутюн», Ереван, 1971, № 6, с. 145—148. На арм. яз.
О переводах Н. Гребнева.

Елина Н. [Рец. на кн.: Петрарка. Избранная лирика. Пер.: Е. Солонович. М., «Дет. лит.», 1970].— «Дет. лит.», М., № 1, с. 71—74.

Ермагамбетова А. С. Классификация национальных слов-реалий и способы их перевода (на материале перевода романа М. О. Ауэзова «Абай жолы» на английский язык).— «Иностр. язык», Алма-Ата, 1971, вып. 6, с. 68—77.

Ермагамбетова А. С. Лингвостилистический анализ национальных слов-реалий (по роману-эпопее М. О. Ауэзова «Путь Абая»).— «Вестн. АН КазССР». Сер. обществ., Алма-Ата, 1971, № 8, с. 52—55.

Ермагамбетова А. С. Сущность и значение национальных слов-реалий в языке художественного произведения и способы их перевода. (На материале перевода романа-эпопеи М. О. Ауэзова «Путь Абая» на английский язык). Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. Алма-Ата. 33 с. (АН КазССР. Ин-т языкознания).

Ермаков Ф. Братские литературные связи. — «Комсомолец Удмуртии», Ижевск, 28 апр.
О взаимосвязях Удмуртии и Татарии в области художественного перевода.

Ефремова Т. Я. Некоторые особенности перевода на английский язык романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».— В кн.: К проблемам русской литературы. Вып. 1. Ставрополь, 1971, с. 197—208.

Жакова Н. К. Творчество М. Ю. Лермонтова в чешских переводах и работах чешских критиков в 70—80-е годы XIX века.— «Слав. филология», Л., вып. 2, с. 39—45.

Житенев В. М. Из наблюдений над поэтической манерой переводчика Маяковского Гуго Гупперта («Стихи об Америке»).— «Вестн. Харьк. ун-та», № 71. Филология, вып. 7, с. 73—79. На укр. яз.

Житомирская З. В. Иоганн Вольфганг Гёте. Библиогр. указатель рус. переводов и критич. литературы на рус. языке. 1780—1971. М., «Книга». 615 с. (Всесоюз. гос. б-ка иностр. лит.)
Рец.: Гольберг М. Я. Гёте в русской печати.— «Сов. библиография», М., 1973, № 5, с. 79—84.

Жовтис А., Сагиндикова Н. Оригинал и перевод.— «Казак адебиети», Алма-Ата, 3 марта. На каз. яз.
О переводах на русский язык стихов казахского поэта С. Торайгырова.

Жовтис А. Поэзия, подстрочник, перевод. «Простор», Алма-Ата, № 4, с. 114—118.

Рец. на кн.: Торайгыров С. Избранное. Пер. с каз. Алма-Ата, «Жазушы», 1971.

Жур П. Беззаветный труд побратима.— «Звезда», Л., № 8, с. 203—205.
О двухтомнике переводов М. Терещенко «Созвездие французской поэзии» (Киев, «Днипро», 1971. На укр. яз.).

Забадаев С. Писатель и переводчик.— «Правда Бурятии», Улан-Удэ, 27 окт.
Рец. на кн.: Цыдендамбаев Ч. Доржи, сын Банзара. Роман. Авториз. пер. с бурят. М. Степанова. Улан-Удэ, Бурят, кн. изд-во, 1969.

Заверин М. Спутники связи.— В кн.: Дом под чинарами. 1972. Тбилиси, с. 225—230.
Искусство перевода как средство литературных взаимосвязей. На примере русских переводов грузинской поэзии.

Загурский Е. «Когда стал читать Лермонтова, познакомился с Грузией...» — «Сабчота Аджара», Батуми, 21 сент. На груз. яз.
Беседа с переводчиком поэмы Ш. Руставели «Витязь в тигровой шкуре» на польский язык Е. Загурским. Вел беседу В. Дарчия.

Заславский Р. Назвать своим именем.— «Лит. газ.», М., 6 сент., с. 6. (Дискуссия «Перевод поэзии, поэзия перевода»).

Зейналлы А. Поэзия С. Рустама на русском языке.— «Азербайджан», Баку, № 1, с. 183—194. На азерб. яз.

Зиновьева А. Ф. Композиционно-речевая система произведения как переводческая проблема.— В кн.: Учебно-методические разработки к курсу теории перевода. М., с. 89—101.

Златкин М. И. Когда книга сближает народы. Встречи, воспоминания, размышления. Тбилиси, «Мерани». 226 с.

Золотая цепь. Восточные поэмы. Пер. и вступит. рассказы С. Липкина. М., «Дет. лит.», 1970.
Рец.: Дейч А. «В глубь времени, пространства, миропонимания...»— «Дет. лит.», М., 1971, № 7, с. 15—21; Рассадин С. И будущее, и былое.— «Лит. газ.», М., 1971, 8 дек., с. 6.

Зоривчак Р., Березинский В. В переводах Ирины Стешенко.— «Прапор», Харьков, № 4, с. 86—88. На укр. яз.
О деятельности И. Стешенко, в частности о ее переводах новелл Г. Лоусона.

Зоривчак Р. Лесино слово в белорусском звучании.— «Жовтень», Львов, № 10, с. 148—149. На укр. яз.
Рец. на кн.: Украинка Л. Лесная песня. Минск, «Беларусь», 1971. На белорус. яз.

Зоривчак Р. Новые англоязычные переводы произведений Леси Украинки.— «Радянське литературознавство», Киев, № 8, с. 61—70. На укр. яз.

Зоривчак Р. Первый в англоязычном мире.— «Витчизна», Киев, № 7, с. 215—216. На укр. яз.
Об А. Гончаренко — первом переводчике на английский язык «Кобзаря» Т. Г. Шевченко.

Иванов С. Ответственность переводчика.— «Звезда Востока», Ташкент, № 6, с. 167—175.
На материале переводов с восточных языков.

Иванова С. Е. О восприятии произведений М. А. Шолохова в Советской Латвии.— В кн.: Проблемы теории романа и рассказа. Рига, с. 3—21.
О переводах произведений писателя на латышский язык.

Из неопубликованных писем А. Блока к С. А. Венгерову. (О переводах Блока из Байрона и «Очерке литературы о Грибоедове»). Публикация Н. Т. Панченко.— В кн.: Блоковский сборник. II. Тарту, с. 333—340.

Иклымов А. Проблемы художественного перевода.— «Ашхабад», № 4, с. 83—87.

Икрамова Р. Некоторые особенности перевода «Укрощения строптивой» М. О. Ауэзовым.— В кн.: Вопросы казахского языка и литературы. Вып. 9. Алма-Ата, с. 62—67.

Ипатова О. [Рец. на кн.: Сурначев М. Одна любовь. Стихи. Пер. с белорус. М., «Мол. гвардия», 1971].—«Неман», Минск, № 12, с. 186—187.

Йохан Бойер и латышская литература.— «Карогс», Рига, № 3, с. 185—186. На латыш. яз.

О переводах произведений норвежского писателя на латышский язык.

Каалеп А. Переводчик, германист, писатель.— «Лооминг», Таллин, 1971, № 4, с. 635. На эст. яз.

К 50-летию Рейна Сеппа.

Кабелите С. Первые переводы произведений Л. Кондратовича на литовский язык.— «Литература», Вильнюс, № 3, с. 131—153. На литов. яз. Рез. на рус. яз.

Кабур В., Хинт А. «И он живет в тебе».— «Огонек», М., № 8, с. 12—13.

О переводах произведений К. А. Федина на эстонский язык.

Кабур В. Эстонская литература на языках народов СССР.— «Лооминг», Таллин, № 11, с. 1875—1883. На эст. яз.

Каждан А. Немецкий перевод Никиты Хониата.— «Визант. временник», М., 1971, т. 32, с. 251—255.

О переводе значительной части литературного наследия Н. Хониата, выполненном австрийским филологом Ф. Граблером.

Казаков М. Вашу руку, товарищ переводчик! — «Марийская правда», Йошкар-Ола, 5 окт.

О переводах произведений марийских писателей.

Кандель Б. Л. Библиография переводов романа «Анна Каренина» на иностранные языки.— В кн.: Толстой Л. Н. Анна Каренина. М., 1970, с. 891—897.

Каримова М. «Переводы «Калилы и Димны».— «Узбек тили ва адабиёти», Ташкент, 1970, № 1, с. 81—83. На узб. яз.

Карская Т. С. Удержать строй... народной речи.—«Рус. речь», М., № 5, с. 27—31.

О переводе Н. С. Лесковым сказки Б. Немцовой «О двенадцати месяцах».

Кенин-Лопсан М. Как я работал над переводами произведений А. Навои на тувинский язык.— «Шын», Кызыл, 12 авг. На тувин. яз.

Кепеш Г. О Мадаче и переводе его «Трагедии человека» на эстонский язык.—«Лооминг», Таллин, 1971, № 11, с. 1745—1749. На эст. яз.

Рец. на кн.: Мадач И. Трагедия человека. Драм. поэма. Пер.: Я. Кросс. Таллин, «Ээсти раамат», 1970. На эст. яз.

Киевский М. Н. Заболоцкий — переводчик украинской поэзии.— «Радяньске литературознавство», Киев, № 12, с. 80—83. На укр. яз.

Кириллов В. Марийское слово за рубежом.— «Марийская правда», Йошкар-Ола, 14 дек.

О переводах произведений марийских писателей.

Кирилюк З. В. Проблема характера в теории и практике художественного перевода.— «Вестн. Киевского ун-та». Сер. филологии, № 14, с. 44—51.
На примере перевода на украинский язык «Кавказского пленника» А. С. Пушкина, выполненного В. Сосюрой.
Кобидзе Д. Переводы Вахушти Котетишвили.— «Цискари», Тбилиси, № 3, с. 118—126. На груз. яз.
О переводах с персидского языка.
Коваленко Ю. И. Некоторые гносеологические основы теории перевода.— «Вопр. филологии», Минск, вып. 2, с. 101—115.
Козланюк Т. П. Воспроизведение национального своеобразия произведений И. Я. Франко в английском переводе.— «Вестн. Львовского политехн. ин-та», № 73, с. 34—40. На укр. яз. Рез. на рус. яз.
Козланюк Т. П. Воссоздание лингвостилистических особенностей прозы И. Я. Франко в английских переводах. Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. Львов. 30 с. (Львовский ун-т).
Комиссаров В. Н. К определению понятия «перевод».— В кн.: Учебно-методические разработки к курсу теории перевода. М., с. 6—13.
Копанев П. И. Вопросы истории и теории художественного перевода. Минск, Изд-во Белорус. ун-та. 295 с.
Коптилов В. Вдохновенная точность.— «Лит. газ.», М., 9 авг., с.6. (Дискуссия «Перевод поэзии, поэзия перевода»).
Коптилов В. Критерии оценки перевода.— «Радянське литературознавство», Киев, № 8, с. 53—60. На укр. яз.
Коптилов В. Оригинал и перевод. Раздумья и наблюдения. Киев, «Днипро». 215 с. На укр. яз.
Коптилов В. Перевод или перепев? — «Всесвит», Киев, № 5, с. 145—150. На укр. яз.
По поводу статьи Б. Савченко «Язык перевода» («Всесвит», № 5).
Коптилов В. В. Произведения Некрасова в украинских переводах дооктябрьской поры.— В кн.: Некрасов и литература народов Советского Союза. Ереван, с. 559—568.
Коптилов В. В. Стилизация в переводе.— В кн.: Теоретические проблемы лингвистической стилистики. Киев, с. 176—193. На укр. яз.
Корунец И. И форма, и смысл.— «Всесвит», Киев, № 10, с. 174—179. На укр. яз.
В связи со статьей Б. Савченко «Язык перевода» («Всесвит», № 5).
Коцинян С. Р., Нерсесян М. Н. Армянская литература. (Биобиблиогр. указатель). Вып. 2. Советский период. Ереван. 562 с. (Гос. республ. б-ка АрмССР. Отдел науч. библиографии и справочных работ).
Имеются сведения о переводах на русский язык произведений около 100 армянских писателей.
Кочлашвили Н. Новый поэтический перевод «Витязя в тигровой шкуре» на японский язык.— «Литературули Сакартвело», Тбилиси, 23 июня. На груз. яз.
О переводе Иппэй Фукуро.
Кошут С. С. О грузинских переводах произведений Бунина.— В кн.: Литературные взаимосвязи. Сб. III. Тбилиси, с. 90—112.
Краснов А. П. Байрон в России во второй половине 20-х годов XIX века.— «Науч. труды Барнаульск. пед. ин-та», т. 20, с. 95—124.
Крылова Г. В., Лилич Г. А., Сокаль Н. И. Метафоры М. Горького в переводе на славянские языки.— «Вопр. стилистики», Саратов, вып. 5, с. 105—115.

Кубанейшвили С. Из истории перевода «Витязя в тигровой шкуре» на немецкий язык.— «Вестн. Отд-ния обществ. наук АН ГССР», Тбилиси, 1971, № 2, с. 133—138. На груз. яз.

О переводе поэмы Ш. Руставели, выполненном в 1890 году А. Лейстом.

Кубилюс В. «Загадка» Саломеи Нерис.— «Лит. газ.», М., 6 сент., с. 6. (Дискуссия «Перевод поэзии, поэзия перевода».)

Кузьмина Р. Сонеты Шекспира и их перевод на русский язык С. Маршаком.— «Труды Кирг. ун-та». Филол. науки, Фрунзе, вып. 17, с. 125—131.

Кунингас О. Густав Флобер и эстонский читатель.— «Лооминг», Таллин, 1971, № 12, с. 1903—1907. На эст. яз.

О переводах произведений Флобера на эстонский язык.

Куняев С. Ю. Золотые холмы. Стихи о Грузии. Избр. лирика. Избр. пер. с груз. Тбилиси, «Мерани», 1971.

Рец.: Беставашвили А. Золотые холмы.— «Лит. Грузия», Тбилиси, № 10, с. 51—54; Митин Г. Счастливая судьба русской музы.— «Знамя», М., № 9, с. 244—247.

Куприянов В. Переводят не языки, а поэтов.— «Лит. Россия», М., 7 апр., с. 5.

Переводчик о своем творчестве.

Купча-Жосу А. Наброски к портрету.— «Сов. Молдавия», Кишинев, 23 марта.

О переводчике И. Крецу.

Курманов М. Из опыта работы над переводом «Фауста». (Заметки переводчика).— «Иностр. язык», Алма-Ата, 1971, вып. 6, с. 97—105.

Курманов М. Ш. Некоторые вопросы перевода немецкой поэзии на казахский язык. (На материале переводов произведений Гёте, Шиллера и Гейне). Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. Алма-Ата. 32 с. (Казах. пед. ин-т).

Кусаинов А. Перевод — объект сопоставительного изучения.— «Изв. АН КазССР». Сер. обществ., Алма-Ата, № 3, с. 88—94. На каз. яз.

Лавренов В. А. Баллада Христо Ботева «Хаджи Димитр» в русских и украинских переводах.— «Вопр. рус. лит.», Львов, вып. 2, с. 87—92.

Ларченко М. «И звезда с звездою говорит...» — «Неман», Минск, 1971, № 1, с. 169—173. На белорус. яз.

Рец. на кн.: Лермонтов М. Ю. Избранная поэзия. В переводах А. Кулешова. Минск, «Беларусь», 1969. На белорус. яз.

Ласорса К. Новые итальянские переводы «Медного всадника».— В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1967—1968. Л., 1970, с. 118—124.

О переводах Н. Мартини Бернарди и Э. Ло Гатто.

Латиноамериканская поэзия в СССР.— «Латинская Америка», М., № 6, с. 151—167.

По материалам встречи в редакции журнала «Латинская Америка». Выступления Л. С. Осповата, С. Ф. Гончаренко, А. М. Гелескула, Н. Б. Томашевского, И. Ю. Тыняновой, П. М. Грушко, С. П. Мамонтова, В. Б. Земскова, В. С. Столбова.

Лашкарадзе Д., Гагнидзе Дж. Герман Будензиг — новый переводчик «Витязя в тигровой шкуре».— «Литературули Сакартвело», Тбилиси, 24 марта. На груз. яз.

Лашкарадзе Д. Одно из средств духовного сближения народов. Обзор груз. переводной литературы за 50 лет.— «Лит. Грузия», Тбилиси, № 8, с. 62—67.

Левин Ю. Д. Лев Толстой и переводы «Короля Лира».— В кн.: Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971, с. 230—236.

Левин Ю. Д. О русском поэтическом переводе в эпоху романтизма.— В кн.: Ранние романтические веяния. Из истории междунар. связей рус. литературы. М., с. 222—284.

Разделы: В. А. Жуковский и проблема переводной поэзии.— О переводах И. И. Козлова.— Э. И. Губер и его перевод «Фауста» Гёте.

Либман В. А. Библиография. Литература США в русских переводах (XX век).— В кн.: Проблемы литературы США XX века. М., 1970, с. 391—517.

Линник Ю. Наблюдения переводчика.— «Пуналиппу», Петрозаводск, № 3, с. 98—102. На фин. яз.

Литвинов Р. Е. [Рец. на кн.: Танк М. Светлячок. Стихи. Для дошк. возраста. Пер. с белорус. Минск, «Мастацкая литература»].— «Неман», Минск, № 12, с. 184—186.

Литература народов Латинской Америки на литовском языке.— «Литва сегодня», Вильнюс, № 7, с. 30—32.

Лозиченко Б. В странах романских языков.— «Жовтень», Львов, 1971, № 2, с. 103—107. На укр. яз.

О переводах поэзии Л. Украинки на итальянский, французский и испанский языки.

Лумет Э. Огонь, зажженный от огня.— «Молодежь Эстонии», Таллин, 30 сент.

Интервью с переводчицей норвежской прозы на эстонский язык Э. Лумет. Записал В. Тоомингас.

Лучук В. Четырнадцать переводов [стихотворения Н. А. Некрасова «На смерть Шевченко»].— «Жовтень», Львов, № 3, с. 142—144. На укр. яз.

Львов С. Ваганты в переводах Л. Гинзбурга.— «Лит. Россия», М., 3 марта, с. 23.

Рец. на кн.: Лирика вагантов в переводах Льва Гинзбурга. М., «Худож. лит.», 1970; Страницы немецкой поэзии в переводах ЛьваГинзбурга. От лирики вагантов до поэтов ГДР. М., «Прогресс», 1970.

Мажейка А. В. Произведения Кондрата Крапивы в переводах на зарубежные языки.— «Вести АН БССР». Сер. обществ. наук, Минск, 1971, № 3, с. 13—16. На белорус. яз.

Малкина Л. Г. Некоторые пути адаптации восточных литератур в Европе.— В кн.: Статьи по филологии. Вып. 2. Душанбе, 1971, с. 80—85. (Тадж. ун-т).

Мальц А. Э., Лотман Ю. М. Стихотворение Блока «Анне Ахматовой» в переводе Деборы Вааранди. (К проблеме сопоставительного анализа).— В кн.: Блоковский сборник. II. Тарту, с. 4—25.

Мамыров М. Миртемир — поэт и переводчик.— «Ала-Тоо», Фрунзе, 1970, № 6; с. 148—160. На кирг. яз.

Манъёсю (Собрание мириад листьев). В 3-х т. Пер.: А. Е. Глускина. М., «Наука», 1971—1972.

Рец.: Львова И. Л. Древняя японская антология в русском переводе.— «Проблемы Дальнего Востока», М., № 2, с. 173—174; Федоренко Н. Поэтическая антология «Манъёсю».— «Иностр. лит.», М., № 9, с. 260—263.

Мартынов В. И. Тима Вень — переводчик Горького. — «Труды Ин-та яз., лит. и истории Коми филиала АН СССР», Сыктывкар, № 14, с. 11—21.

Мартынова Э. Из наблюдений над белорусско-украинским поэтическим взаимопереводом.— «Радянськe литературознавство», Киев, № 12, с. 70—79. На укр. яз.

Марцинкявичюс Ю. Путь к миллионам читателей.— «Комс. правда», Вильнюс, 5 июля.

О роли русского языка в популяризации литовской литературы. Беседа с председателем Комиссии по интернациональным связям Союза писателей ЛитССР поэтом Ю. Марцинкявичюсом.

Марцинкявичюс Ю. Так явился Вяйнямейнен.— «Сов. Литва», Вильнюс, 16 июня.

О литовском переводе эпоса «Калевала».

Масионене Б. Первые переводы Л. Толстого на литовский язык.— В кн.: Senosios lietuvių literatūros baruose. Вильнюс, 1971, с. 199—221. На литов. яз.

Матиев К. Система образов повести А. М. Горького «В людях» и ее киргизский перевод.— В кн.: Матиев К. Жизнь глазами художника. Фрунзе, 1970, с. 106—129. На кирг. яз.

Матюковский Г. Наш большой друг.— «Марийская правда», Йошкар-Ола, 21 сент.

К 60-летию С. Поделкова — переводчика поэзии братских республик на русский язык.

Мауленов С. Лермонтов говорит по-казахски.— В кн.: Мауленов С. Плеяды. Лит. портреты. Алма-Ата, 1971, с. 154—162. На каз. яз. О переводах произведений поэта на казахский язык.

Мачюлис Й. Хотя бы страницу ежедневно...— «Литература ир мянас», Вильнюс, 19 февр., с. 11. На литов. яз.

О переводчике литовской литературы на латышский язык А. Суковском.

Маяковский В. В. Владимир Ильич Ленин. Поэма. Пер.: Д. Халдурды. Ашхабад, «Туркменистан», 1970. На туркм. яз.

Рец.: Аборский А. Труд увенчался успехом.— «Эдебият ве сунгат», Ашхабад, 19 апр. На туркм. яз.; Скляр Э., Эсенмурадов Н. За каждой строкой.— «Ашхабад», № 4, с. 88—91.

Мгалоблишвили Т. Древнейшие переводы Кирилла Иерусалимского и их значение.— «Вестн. Отд-ния обществ. наук АН ГССР». Сер. яз. и лит., Тбилиси, № 3, с. 82—88. На груз. яз.

Менабде Л. Руставели в Америке.— «Вестн. Отд-ния обществ. наук АН ГССР». Сер. яз. и лит., Тбилиси, № 3, с. 47—60. На груз. яз.

Мередов А. Андалиб и традиции переводческой деятельности в туркменской письменной литературе XVIII в.— «Изв. АН ТССР». Сер. обществ. наук, Ашхабад, 1971, № 3, с. 42—51. На туркм. яз. Рез. на рус. и англ. яз.

Миловидова Л. И. О переводе шекспировских фразеологизмов на русский язык.— «Иноземна филология», Львов, вып. 29, с. 56—62. На укр. яз. Рез. на англ. яз.

Миннегулов Х. Ю. Переводы и оригинальные произведения Саифа Сараи. Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. Казань. 31 с. (Казан. ун-т).

Миразизова Р. О переводе романа «Могучая волна».— «Труды Самарк. ун-та», 1971, вып. 188, с. 79—82. На узб. яз.

О переводе на русский язык романа Ш. Рашидова.

Мирау Ф. «Человеческий, социальный и художественный документ...» — «Волга», Саратов, № 1, с. 168—171.

О переводах произведений А. Неверова в Германии в 1920-е годы.

Мирианашвили Р. «Александриани» в переводе Арчила.— «Вестн. Отд-ния обществ. наук АН ГССР». Сер. яз. и лит., Тбилиси, 1971, № 4, с. 45—56. На груз. яз.

Мирианашвили Р. «Православное исповедание» Петра Могилы и его грузинский перевод.— «Вестн. Отд-ния обществ. наук АН ГССР». Сер. яз. и лит., Тбилиси, № 4, с. 109—124. На груз. яз.

Миронов О. Из истории создания Э. Вайнертом перевода поэмы «Петрусь».— В кн.: Сборник работ девятнадцатой науч. шевченковской конференции. Киев, с. 238—251. На укр. яз.

Миронюк Л. Ф. Слово и контекст в художественном переводе.— В кн.: Исследования по русскому языку и методике его преподавания. Днепропетровск, с. 13—19.

Мисабишвили В. Он перевел «Витязя в тигровой шкуре». — «Сабчота Аджара», Батуми, 29 апр. На груз. яз.

О переводчике поэмы на новогреческий язык М. Митафиди.

Миханошин Н. В. Судьба одного перевода М. Л. Михайлова. — «Труды Иркут. ун-та», 1971, т. 48, с. 184—189.

Мишин А. Н. А. Некрасов на финском языке.— «Неувосто-Карьяла», Петрозаводск, 1971, 10 дек. На фин. яз.

Мишкинис А. Шота Руставели на литовском языке. — «Пяргале», Вильнюс, № 10, с. 168—170. На литов. яз.

Рец. на кн.: Руставели Ш. Витязь в тигровой шкуре. Пер.: Й. Грайчюнас. Вильнюс, «Вага», 1971. На литов. яз.

Мкртчян Л. «...И розы пусть подарит брату брат». — «Лит. газ.», М., 5 июля, с. 6. (Дискуссия «Перевод поэзии, поэзия перевода»).

Мокиенко В. М. О специфике перевода игры слов у Горького на славянские языки. — «Вопр. стилистики», Саратов, вып. 5, с. 116—125.

Моран Р. Особенное и общее.— «Дет. лит.», М., № 11, с. 57—58.

Автор о своей работе над переводами на русский язык произведений татарских поэтов для детей.

Мороз М. А. Произведения Ивана Франко на языках народов СССР. Библиогр. указатель. Львов. 86 с. (АН УССР. Львовская науч. б-ка). Загл. на укр. яз.

Моторный В. Лужицкая поэзия на украинском языке. — «Жовтень», Львов, № 4, с. 145—146. На укр. яз.

Рец. на кн.: Поэзия лужицких сербов. Антология. Сост.: В. Лучук, К. Трофимович. Киев, «Днипро», 1971. На укр. яз.

Муллоджанова З. Реалии в произведениях С. Айни и их перевод на русский язык.—«Изв. АН Тадж ССР». Отд-ние обществ. наук, Душанбе, № 2, с. 37—41.

Муравьев В. Радость переводческой работы. — «Дет. лит.», М., № 11, с. 52—54.

Автор о своей работе над переводами произведений марийского писателя К. Васина.

Мустафин Р. «Вам я поверил свое вдохновенье...» — «Лит. газ.», М., 11 окт., с. 6. (Дискуссия «Перевод поэзии, поэзия перевода».)

Мухамедова З. Б. Произведения Кемине на русском языке. — «Изв. АН ТССР». Сер. обществ. наук, Ашхабад, № 2, с. 37—44.

Мухтар А. Дорога через сердце. — «Улдуз», Баку, № 5, с. 39—42. На азерб. яз.

О переводчике азербайджанской поэзии С. А. Григоряне.

Мушаева С. Дж. Художественная литература народов СССР, переведенная на таджикский язык (1926—1965). Библиогр. Душанбе. 204 с. (Гос. республ. б-ка. Отдел нац. библиографии). На тадж. яз.

Нейкен Л. Линард Лайцен — переводчик «Калевалы» [на латышский язык]. — «Север», Петрозаводск, 1971, № 2, с. 106—107.

Нечипорук О. Д. Украинский Каменяр и шотландский бард. — «Украиньске литературознавство», Львов, вып. 17, с. 112—115. На укр. яз.
О переводах поэзии Р. Бернса, выполненных И. Франко.

Нигманов Х., Умаров Э. Мастер перевода. — «Комсомолец Узбекистана», Ташкент, 27 апр.
О С. Н. Иванове как переводчике узбекской поэзии на русский язык.

Никольская Л. И. Из истории переводов Шелли в России. (Шелли в переводах А. П. Барыковой). — «Рус. лит.», Л., № 4, с. 149—161.

Никольская Л. И. Шелли в России. (Лирика Шелли в русских переводах XIX—XX веков). Пособие для студентов-филологов к спецкурсу «Взаимосвязи литератур и проблемы перевода». Смоленск. 152 с. (Смоленский пед. ин-т).

Новикова М. Книга о живом переводческом процессе. — «Всесвит», Киев, № 1, с. 182—187. На укр. яз.
Рец. на кн.: Коптилов В. В. Актуальные вопросы украинского художественного перевода. Киев, Изд-во Киевского ун-та, 1971. На укр. яз.

Новикова М. Объективность и маска объективности. — «Жовтень», Львов, № 1, с. 132—140. На укр. яз.
Рец. на кн.: Четыре украинских поэта. (И. Драч, В. Коротич, Л. Костенко, В. Симоненко). Пер.: М. Богачевская-Хомяк, Д. Струк. Нью-Йорк, 1969. На англ. яз.

Новикова М. Урок двух мастеров.— «Всесвит», Киев, 1971, № 7, с. 90—95. На укр. яз.
О переводах стихов Р. Бернса, выполненных С. Я. Маршаком и Н. А. Лукашом.

Новосядла Е. «Каменяры» И. Франко на английском языке.— «Жовтень», Львов, № 5, с. 134—136. На укр. яз.
О переводах Дж. Вира и П. Канди.

Новохацкий П. Плоды живой мысли. — «Витчизна», Киев, № 9, с. 164—168. На укр. яз.
О переводческой деятельности М. Ф. Рыльского.

Огнев В. Ф. Время синтеза. (Некоторые проблемы теории поэтического перевода).— В кн.: Огнев В. Ф. Становление таланта. М., с. 103—142.

Огнев В. Трилистник.— В кн.: Трилистник. Стихи зарубежных поэтов в переводе Н. Заболоцкого, М. Исаковского, К. Симонова. М., 1971, с. 5—18.
О переводческой работе трех поэтов.

Орлов С. А. На языках народов нашей страны. — «Лит. связи и традиции», Горький, вып. 3, с. 99—112.
О переводах «Джона Андерсона» Р. Бернса.

Орловская Н. К. Руставели в Англии.— «Вестн. Отд-ния обществ. наук АН ГССР». Сер. яз. и лит., Тбилиси, 1971, № 4, с. 33—44.

Орловский Я. Поэзия Н. А. Некрасова в Польше. — «Рус. лит.», Л., № 3, с. 219—223.
Обзор переводов с 50-х годов XIX века до наших дней.

Паклонс Я. Последние переводы Б. Саулита. — «Литература ун максла», Рига, 16 дек., с. 13. На латыш. яз.
О переводах стихов Г. Гейне.

Паклонс Я. Стихи Н. Некрасова на латышском языке. (К 150-летию со дня рождения поэта). — «Карогс», Рига, 1971, № 12, с. 131—134. На латыш. яз.

Паклонс Я. Трансформация образа в переводах поэзии. — «Карогс», Рига, № 2, с. 145—147. На латыш. яз.

Паляница X. В. Переводы Павла Грабовского из французской литературы. — «Вестн. Львовского политехн. ин-та», 1971, № 65, с. 23—26. На укр. яз. Рез. на рус. яз.

Палятинская С. В. Об одном переводе Леси Украинки из Гюго. — «Українське литературознавство», Львов, вып. 16, с. 73—78. На укр. яз.
О переводе поэмы «Pauvres gens».

Папазян В. По поводу армянского перевода романа Н. Нариманова [«Багатур и Сона»]. — «Гракан Адрбеджан», Баку, 1970, № 6, с. 74—76. На азерб. яз.

Пароникян Э. М. Дореволюционные переводы Некрасова на армянский язык.— В кн.: Некрасов и литература народов Советского Союза. Ереван, с. 585—594.

Паулускас Й. Фразеологизмы хорошего переводчика не пугают.— «Калбос культура», Вильнюс, 1971, вып. 21, с. 21—26. На литов. яз.
Рец. на кн.: Абрамов Ф. А. Две зимы и три лета. Роман. Пер.: П. Дирзе. Вильнюс, «Вага», 1971. На литов. яз.

Пименова С. «Ни конца, ни края пастбищу слов!» — «Комсомолец Туркменистана», Ашхабад, 6 июля.
Рец. на кн.: Эзизов К. Два дерева. Стихи. Пер. с туркм.: В. Цыбин. М., «Сов. писатель».

Писатель, переводчик, журналист. — «Ала-Тоо», Фрунзе, 1970, № 9, с. 138—140. На кирг. яз.
К 60-летию М. Абдукаримова.

Погребенник Я. Альфред Курелла. — «Всесвит», Киев, № 7, с. 181—184. На укр. яз.
О переводчике украинской литературы на немецкий язык.

Поздеев П. К. Удмуртские переводы любимых песен В. И. Ленина.— «Зап. Удм. НИИ истории, экономики, лит. и яз.», Ижевск, 1970, вып. 21, с. 248—287.

Полек В. Т. Леся Украинка в польской, чешской, словацкой и болгарской критике и переводах. (Краткий обзор). — «Украиньске словянознавство», Львов, вып. 7, с. 67—72. На укр. яз. Рез. на рус. яз.

Поэзия и перевод. — «Иностр. лит.», М., № 2, с. 189—223.
На творческой встрече в редакции журнала «Иностранная литература» выступают Л. Эйдлин, В. Огнев, К. Ковальджи, С. Липкин, Б. Слуцкий, В. Иванов, В. Левик, М. Гаспаров, Л. Озеров, Е. Гальперина, П. Грушко, Т. Мотылева, А. Эппель, В. Ганиев, П. Топер.

Прудников М. Транслитерация собственных имен в переводах произведений Л. Н. Толстого на английский язык. — «Вестн. Харьк. ун-та», № 77. Иностр. яз., вып. 5, с. 75—76. На укр. яз.

Прядильникова Г. Г. Об особенностях перевода романа Д. Фурманова «Чапаев» на английский язык.— «Учен. зап. Куйбыш. пед. ин-та», 1971, вып. 77, с. 66—81.

Рагимов А. О первом переводе на персидский язык сочинения Н. Нариманова «Надир-шах».— «Изв. АН АзССР». Сер. лит., яз. и искусства, Баку, 1971, № 1, с. 9—22. На азерб. яз. Рез. на рус. яз.

Рагойша В. П. Перевел Якуб Колас... Минск, Изд-во Белорус. ун-та. 112 с. На белорус. яз.

Радо Д. Где и как переводили «Трагедию человека».— «Кээль я кирьяндус», Таллин, № 1, с. 39—43. На эст. яз.

О переводах произведения венгерского поэта и драматурга И. Мадача на языки народов мира.

Радо Д. На земле Петефи.— «Жовтень», Львов, 1971, № 2, с. 99—100. На укр. яз.

О переводах произведений Л. Украинки на венгерский язык.

Радо Д., Тарди Л. Первый венгерский переводчик Пушкина в Грузии.— В кн.: Литературные взаимосвязи. Сб. III. Тбилиси, с. 18—26. К биографии Г. Надьлаки-Якшича.

Рахим-заде Б. Срезать лишь дикие побеги...— «Лит. газ.», М., 30 авг., с. 6. (Дискуссия «Перевод поэзии, поэзия перевода»).

Раяметс С. О способах перевода на эстонский язык фразеологизмов в романе А. Толстого «Петр Первый».— «Труды Кружка эст. яз. Тарт. ун-та», 1970, вып. 2, с. 78—95. На эст. яз.

Ремас Р. О стихах Лорки и различных степенях точности перевода на латышский.— «Литература ун максла», Рига, 1 апр., с. 10. На латыш. яз.

Рец. на кн.: Гарсиа Лорка Ф. Крик. Стихи. Пер.: К. Скуениек. Рига, «Лиесма», 1971. На латыш. яз.

Репин Б. И. Вопросы перевода казахской национально-специфической лексики. (По материалам перевода романа-эпопеи «Путь Абая» М. О. Ауэзова на немецкий язык). Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. Алма-Ата, 1970. 30 с. (АН КазССР. Ин-т языкознания).

Рзаев А. И. Перевод и оригинал.— «Учен. зап. Азерб. пед. ин-та языков». Яз. и лит., Баку, № 1, с. 58—61. На азерб. яз.

Россельс Вл. Эстафета слова. Искусство художественного перевода. М., «Знание». 32 с. (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Литература». 3).

Ряшенцев Ю. Мастер — друг мастера.— «Лит. газ.», М., 14 июня, с. 5. О творческой взаимосвязи поэта и переводчика. Статьей открывается дискуссия «Перевод поэзии, поэзия перевода».

Саакян Н. Союз любви и знания.— «Коммунист», Ереван, 14 дек.

О работе С. Шервинского над переводами армянской поэзии.

Савченко Б. Поэтический перевод — не копирование. Понятие переводимости.— «Прапор», Харьков, № 2, с. 79—85. На укр. яз.

Савченко Б. Язык перевода.— «Всесвит», Киев, № 5, с. 139—144. На укр. яз.

Самойлов Д. О переводах Александра Блока.— В кн.: Блок А. На дальнем горизонте. Стихи и драмы зарубежных поэтов в пер. А. Блока. М., 1970, с. 5—16.

Сатбаева Ш. На рубеже пятидесятилетия.— «Жулдыз», Алма-Ата, 1970, № 8, с. 129—133. На каз. яз.

О переводах произведений казахских советских писателей на иностранные языки.

Сафразбекян И. «Благодарен за перевод».— «Неман», Минск, № 7, с. 140—150.

Публикуется переписка Я. Купалы и Я. Коласа с С. Городецким, переводившим их произведения на русский язык.

Сафразбекян И. Р. Туманян и английская поэзия.— «Вестн. Ерев. ун-та». Обществ. науки, № 3, с. 190—200.

О. Туманян как переводчик английской поэзии.

Саякбаев К. Художественный перевод — дело мастеров слова. — «Ала-Тоо», Фрунзе, № 9, с. 124—126. На кирг. яз.

О переводе на киргизский язык повести В. В. Медведева «Баранкин, будь человеком!».

Светлов А. История одного автографа.— «Театр», М., 1971, № 7, с. 103—104.

О переводе А. Блоком трагедии Ф. Грильпарцера «Праматерь».

Свирко Ю. Некрасов на языке Купалы.— «Полымя», Минск, № 6, с. 235—237. На белорус. яз.

Рец. на кн.: Некрасов Н. А. Лирика. Минск, «Беларусь», 1971. На белорус. яз.

Святовец В. «Евгений Онегин» в переводе П. Грабовского.— «Литературна Украина», Киев, 1 сент. На укр. яз.

Семенова Н. О переводе одного рассказа И. Шоу.— В кн.: Тетради переводчика. Вып. 9. М., с. 91—100.

О недостатках перевода А. Симоновым рассказа «Питер Два».

Серебряный И. А. Шолом-Алейхем и вопросы художественного перевода.— В кн.: Серебряный И. А. Современники и классики. М., 1971, с. 276—290.

Сидеравичюс Р. Басни Крылова в литовских переводах и изданиях XIX в.— В кн.: Senosios lietuvių literatūrose baruose. Вильнюс, 1971, с. 177—198. На литов. яз.

Сийрак Е. Поэзия Марии Ундер на французском языке.— «Кээль я кирьяндус», Таллин, 1971, № 12, с. 762—763. На эст. яз.

Склютаускас И. Литературный героизм.— «Литературули Сакартвело», Тбилиси, 31 марта. На груз. яз.

О переводе на литовский язык поэмы Ш. Руставели «Витязь в тигровой шкуре», выполненном Й. Грайчюнасом.

Склютаускас И. Слово о друзьях литовской литературы.— «Тиеса», Вильнюс, 28 июня. На литов. яз.

О переводах литовской литературы на языки народов СССР.

Слово переводчикам советской литературы. [С предисл. ред.]. — «Иностр. лит.», М., № 12, с. 201—218.

О своей работе рассказывают Н. Антонов (Болгария), Л. Дени (Франция), С. Дракул (Югославия), М. Мортон (США), Ж. Раб (Венгрия), Л. Ремане (ГДР), С. Сторк (Швеция), Н. Тавиль (Ливан), Масанобу Того (Япония), С. Флорин (Болгария), У. Л. Хейно (Финляндия), Абу Бакр Хусейн (АРЕ).

Содомора А. О. Песенные размеры лесбосских лириков в украинских и русских переводах.— «Иноземна филология», Львов, вып. 28, с. 95—100. На укр. яз.

На материале поэзии Алкея и Сапфо.

Соколова И. Начиная с заглавия...— «Литература ун максла», Рига, 8 янв., с. 5. На латыш. яз.

Рец. на кн.: Васильев Б. А зори здесь тихие... Пер.: Г. Берсоне. Рига, «Лиесма», 1971. На латыш. яз.

Степиньш Л. Свет до рассвета. (Первые латышские журналы и зарубежная литература).— «Карогс», Рига, 1971, № 12, с. 134—139. На латыш. яз.

О переводах произведений зарубежных авторов, опубликованных в латышских журналах XIX века.

Строилов Л. Ф. Передача речевых средств юмора и сатиры во французских переводах произведений А. П. Чехова.— «Труды Кирг. ун-та». Романо-герм. филология и методика преподавания иностр. яз., вып. 6, с. 98—110.

Султанова Г. Новые переводы Сабира.— «Азербайджан», Баку, № 7, с. 199—203. На азерб. яз.

Султанова Г. О переводах Сабира на русский язык.— «Лит. Азербайджан», Баку, № 5, с. 115—118.

О переводах, выполненных С. Васильевым и П. Панченко.

Султанова Г. Д. Пёрвые переводы из М. А. Сабира на русском языке.— «Изв. АН АзССР». Сер. лит., яз. и искусства, Баку, № 3, с. 16—24.

Суровцев Ю. Оригинал и перевод.— «Цискари», Тбилиси, № 7, с. 145—148. На груз. яз.

О творчестве Э. Елигулашвили.

Сухенко К. М. К вопросу об оценке качества перевода.— «Вестн. Киевского ун-та». Сер. зарубеж. филологии, № 6, с. 113—114. На укр. яз.

Сушков Ю. А. Основные моменты перевода научной речи в плане сравнения с приемами художественного перевода.— В кн.: Преподавание иностранных языков и его лингвистические основы. М., с. 209—213.

Сушков Ю. А. Перевод прозы М. О. Ауэзова на французский язык. Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. Алма-Ата, 1970. 25 с. (АН КазССР. Ин-т языкознания).

Сушков Ю. А. Транслитерация — одно из средств передачи национального своеобразия повести М. Ауэзова «Выстрел на перевале» на французский язык. (На материале перевода Д. Сеземана «La vengeance de Bakhtygoul»).— В кн.: Теоретические и практические вопросы преподавания иностранных языков. М., 1970, с. 99—107.

Таирбеков Б. О современном состоянии теории перевода. К постановке вопроса.— «Лит. Азербайджан», Баку, № 8, с. 123—132; № 9, с. 128—138.

Тальвет Ю. Поэзия Марии Ундер на языке эсперанто.— «Кээль я кирьяндус», Таллин, № 1, с. 35—38. На эст. яз.

Тельнюк С. Дар двух поэтов.— «Днипро», Киев, 1971, № 12, с. 142—144. На укр. яз.

Произведения О. Туманяна и А. Хнкояна в переводах В. Кочевского.

Тер-Григорян А. Несколько вопросов художественного перевода.— «Советакан граканутюн», Ереван, № 10, с. 106—113. На арм. яз.

Терзян Р. В. О переводе эпоса «Давид Сасунский» на английский язык.— «Науч. труды Ерев. пед. ин-та рус. и иностр. языков», 1970, № 1, с. 143—156. На арм. яз.

Травушкина Э. О. Из наблюдений над переводом на русский язык уменьшительных существительных в «Путевых картинах» Генриха Гейне.— «Учен. зап. Волгогр. пед. ин-та», 1971, вып. 41, с. 100—111.

Турабов С. Владимир Луговской и Азербайджан.— «Азербайджан», Баку, 1971, № 12, с. 190—193. На азерб. яз.

О переводах В. Луговского из азербайджанской поэзии.

Турабов С. С. Васильев: «Влияние Сабира велико...» — «Молодежь Азербайджана», Баку, 28 ноября.
О переводах поэзии Сабира, выполненных С. Васильевым.

Тухарели З. Еще раз о стиле.— «Лит. Грузия», Тбилиси, № 10, с. 54—57.
О стиле М. А. Шолохова и проблемах перевода его произведений на грузинский язык.

Тухарели З. П. Некоторые вопросы художественного перевода. (На материале переводов произведений М. Горького и М. Шолохова на грузинский язык.) Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. Тбилиси. 28 с. (Тбил. ун-т).

Тыныбеков Т. «Фауст» на казахском языке.— В кн.: Вопросы казахского языка и литературы. Вып. 8. Алма-Ата, 1971, с. 65—70. На каз. яз.

Уваров В. Д. Материальные и психологические реалии и их значение для перевода.— В кн.: Учебно-методические разработки к курсу теории перевода. М., с. 68—79.

Умаров Э. А., Негматов Х. Г. Ученый, переводчик, педагог.— «Узбек тили ва адабиёти», Ташкент, № 3, с. 84—85. На узб. яз.
К 50-летию С. Н. Иванова.

Ушаков Н. На всех этапах.— «Витчизна», Киев, № 12, с. 185—186. На укр. яз.
О переводах произведений писателей братских республик на языки народов СССР.

Файзуллаева Р. К проблеме передачи национального колорита в художественном переводе.— «Обществ. науки в Узбекистане», Ташкент, № 7, с. 52—54.

Файзуллаева Р. К проблеме передачи национального колорита в художественном переводе. Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. Ташкент. 22 с. (АН УзССР. Ин-т яз. и лит.).

Федоров А. В. Перевод как отражение стиля языка писателя.— «Вопр. стилистики», Саратов, вып. 5, с. 103—105.

Флорин С. А почему переводят скучно? — «Вопр. лит.», М., № 3, с. 180—183.
По поводу статьи Л. Мкртчяна «Пусть переводят веселей...» («Вопр. лит.», М., 1970, № 11).

Флорин С. Реалии под микроскопом.— В кн.: Тетради переводчика. Вып. 9. М., с. 57—69.
О способах передачи реалий в переводе.

Халилов А., Агаева Э. Произведения М. С. Ордубады на языках народов СССР.— «Учен. зап. Азерб. ун-та». Сер. яз. и лит., Баку, № 4, с. 66—72.

Ханбеков Л. От слова к слову.— «Комсомолец Калмыкии», Элиста, 12 февр.

Хелемский Я. Музыка подлинника.— «Лит. газ.», М., 26 июля, с. 6. (Дискуссия «Перевод поэзии, поэзия перевода».)

Хоперия И. Ранние грузинские переводы стихов Некрасова на страницах грузинской периодической печати второй половины XIX века.— «Мнатоби», Тбилиси, 1970, № 8, с. 148—155. На груз. яз.

Христесашвили М. Тихонов— переводчик грузинских поэтов.— «Труды молодых науч. работников Тбил. ун-та», 1971, т. 1, с. 431—454.

Хрустовская О. П. Иван Франко и Леся Украинка на ниве переводческой работы.— «Украинське литературознавство», Львов, вып. 15, с. 56—61. На укр. яз.

Хубулури Л. «Витязь в тигровой шкуре» на болгарском языке.— «Комунисти», Тбилиси, 1 янв. На груз. яз.

Хурмеваара А. «Калевала» в России. К истории перевода. Петрозаводск, «Карелия». 103 с.

Хуцишвили М. Пастернаковские переводы поэзии Бараташвили.— «Цискари», Тбилиси, № 12, с. 85—94. На груз. яз.

Хучуа Л. К. К истории перевода произведений немецкой литературы на грузинский язык (до 90-х годов XIX века). Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. Тбилиси. 29 с. (Тбил. пед. ин-т).

Цебоева Н. Б. О сохранении стилистической тональности диалектизмов в переводе. (На материале английских переводов романа М. А. Шолохова «Поднятая целина».)— В кн.: Сборник аспирантских работ Ин-та истории, экономики, яз. и лит. при Совете Министров Сев.-Осет. АССР. (Материалы Науч. конф. 1971 г.). Орджоникидзе, 1972 [вых. дан. 1973], с. 134—145.

Цебоева Н. Сохранение национальных особенностей при переводе.— «Лит. Осетия», Орджоникидзе, № 39, с. 99—104.
На примере перевода диалектизмов в романе М. А. Шолохова «Поднятая целина».

Цимбалюк Д. Гёте по-украински.— «Жовтень», Львов, 1970, № 12, с. 126—129. На укр. яз.
Рец. на кн.: Гёте И.-В. Сочинения. Киев, «Молодь», 1969. На укр. яз.

Цулукидзе Т. Г. О переводе «Витязя в тигровой шкуре» на белорусский язык.— В кн.: Литературные взаимосвязи. Сб. III. Тбилиси, с. 288—294.
О переводе А. Звонака и М. Хведоровича.

Чачхалиа Д. От перевода к оригиналу.— «Сов. Абхазия», Сухуми, 22 авг.
Рец. на кн.: Когониа И. А. Избранное. Стихи и поэмы. Пер. с абхаз. М., «Худож. лит.», 1971.

Чистова Б. Е. Иван Голль — первый немецкий переводчик В. В. Маяковского.— В кн.: Филология и методика преподавания немецкого языка. Ч. 2. Л., с. 240—266.

Чокану А. В. Советская молдавская литература в переводах на другие языки.— «Нистру», Кишинев, 1971, № 4, с. 153—155. На молд. яз.
Краткий обзор произведений молдавских писателей, изданных за последние годы на языках народов СССР и народов других стран.

Чхаидзе М. Грузинский перевод «Калевалы».— «Мнатоби», Тбилиси, № 5, с. 186—189. На груз. яз.
О переводе, выполненном М. Мачавариани, Ш. Чантладзе и Г. Дзнеладзе.

Чхатарашвили К. По поводу русского перевода «Путешествия» Сулхан-Саба Орбелиани.— В кн.: Вопросы истории Грузии феодальной эпохи. Вып. 2. Тбилиси, с. 205—214. На груз. яз. Рез. на рус. яз., с. 217.

Шаблиовский Е. С. Горит, как лучезарная звезда.— «Мугаллымлар газети», Ашхабад, 24 марта. На туркм. яз.

О переводах произведений Т. Г. Шевченко на туркменский язык.

Шавгулидзе Л. Переводы Мамия Гуриели.— В кн.: Вопросы грузинской литературы. Вып. 2. Тбилиси, 1971, с. 256—276. На груз. яз.

Шади Х. Юсуфи и Лермонтов.— В кн.: Вестник братства. Душанбе, с. 43—77. На тадж. яз.

О переводах произведений Лермонтова на таджикский язык, выполненных Юсуфи.

Шакарян А. Особенности перевода фразеологизмов с английского языка на русский. (По произведениям Марка Твена.)— В кн.: Сборник научных трудов Московского педагогического института иностранных языков. М., с. 91—97.

Шарбатова Р. Переводчик— второй автор произведения.— «Учен. зап. Азерб. ун-та». Сер. яз. и лит., Баку, № 6, с. 61—64.

Шарипов Д. О воссоздании авторского стиля [в художественном переводе].— «Звезда Востока», Ташкент, № 11, с. 159—161.

Шарипов Д. Ш. Художественные переводы и мастера-переводчики. Ташкент, «Фан». 258 с. (АН УзССР. Ин-т яз. и лит.). На узб. яз.

Шевелев В. М. Из истории русских переводов «Дон Жуана» Байрона.— «Вестн. Харьк. ун-та», № 71. Филология, вып. 1, с. 87—92. На укр. яз.

Шефтелевич Н. С. Поэма Александра Блока «Двенадцать» в переводе Киеси Дзиндзай.— В кн.: Вопросы японской филологии. Вып. 1. М., 1970, с. 120—132.

Шимон И. Петефи на русском языке в 300 000 экземпляров.— «Иностр. лит.», М., № 5, с. 261—263.

Рец. на кн.: Петефи Ш. Стихотворения. Поэмы. М., «Худож. лит.», 1971.

Шкробинец Ю. Двадцать пятый час суток.— «Всесвит», Киев, № 6, с. 83—84. На укр. яз.

О венгерском переводчике Ш. Вереше.

Шодикулов Х. Чувство семьи единой.— «Коммунист Таджикистана», Душанбе, 10 февр.

О художественном переводе.

Шор В. Е. К вопросу о завоеваниях советского переводческого искусства.— «Зап. Ленингр. горного ин-та», т. 53, вып. 3, с. 72—87.

На материале переводов «Острова пингвинов» А. Франса.

Шор В. Е. Преобразования при переводе художественной прозы.— «Зап. Ленингр. горного ин-та», т. 53, вып. 3, с. 99—103.

Шукуров М. Из истории перевода на таджикский язык произведений Л. Н. Толстого.— В кн.: Вестник братства. Душанбе, с. 27—33. На тадж. яз.

Шукуров М. Перевод и индивидуальный стиль писателя.— «Садои Шарк», Душанбе, 1970, № 11, с. 115—124. На тадж. яз.

О переводах произведений С. Айни на русский язык, выполненных С. Бородиным.

Щученко В. А. Новые переводы Э. Ло Гатто («Кому на Руси жить хорошо» и «Мороз, Красный нос» на итальянском языке).— «Рус. лит.», Л., № 3, с. 224—232.

Эралиева З. С. Некоторые художественно-стилистические особенности прозы Ч. Айтматова и их передача на французский язык.— «Труды Кирг. ун-та». Романо-герм. филология и методика преподавания иностр. яз., Фрунзе, вып. 6, с. 116—125.

Эффенди С. Звонкий голос Рубаса.— «Сов. Дагестан», Махачкала, № 5, с. 76.

Рец. на кн.: Митаров М. Голос Рубаса. Стихи и поэма. Пер. с табасаран. М., «Сов. Россия».

Юделявичюс Д. Неизвестная страница литовской шекспирианы.— «Пяргале», Вильнюс, № 9, с. 183—185. На литов. яз.

О переводе «Гамлета», выполненном С. Нагинскасом в 1939 г.

Юриссон А. Мерике Пау — переводчик [произведений грузинских писателей на эстонский язык].— «Молодежь Эстонии», Таллин, 18 ноября.

Ящук В. Ф. Т. Г. Шевченко в английских переводах и критике. Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. Киев, 1970. 20 с. (АН УССР. Ин-т литературы).

II. ЗАРУБЕЖНЫЕ СТРАНЫ. 1972 [1]

«Babel»

Brouwer N. Translators are servants, but they need not be servile. Переводчики — слуги, но им не обязательно прислуживаться. «Babel», Gerlingen, 1972, vol. 18, No 2, p. 3—4.

Fédération internationale des traducteurs (F. I. T.) Международная федерация переводчиков. «Babel», Gerlingen, 1972, vol. 18, No 1, p. 39—45.

Goddard K. A. Translation and bilingualism. Перевод и билингвизм. «Babel», Gerlingen, 1972, vol. 18, No 2, p. 18—23.

Gold D. L. On quality in translation. 1—2. О качестве перевода. 1—2. «Babel», Gerlingen, 1972, vol. 18, No 1, p. 10—12; No 4, p. 29—30.

Hendrickx P. V. Language teaching and teaching translation. Обучение языку и обучение переводу. «Babel», Gerlingen, 1972, vol. 18, No 1, p. 14—20.

Malinverni P. La situation sociale et fiscale des traducteurs en France. Социальное и материальное положение переводчиков во Франции. «Babel», Gerlingen, 1972, vol. 18, No 4, p. 33—34.

Noël C. et Denis L. Colloque international sur la traduction à Nice (23—24 mai 1972). Международный коллоквиум по вопросам перевода в Ницце (23—24 мая 1972 г.). «Babel», Gerlingen, 1972, vol. 18, No 4, p. 3—9.

Noël C. Les «mauvais livres». «Плохие» книги. «Babel», Gerlingen, 1972, vol. 18, No 1, p. 21—25.

Paroutad M. Into English, or into American English? [Перевод] на английский или на американо-английский? «Babel», Gerlingen, 1972, vol. 18, No 2, p. 16—17.

Pauwels P. Relation entre traducteurs d'entreprise et traducteurs indépendants. Отношения между штатными и независимыми переводчиками. «Babel», Gerlingen, 1972, vol. 18, No 1, p. 12—14.

Rabin Ch. Cultural aspects of Bible translation. Культурные аспекты перевода Библии. «Babel», Gerlingen, 1972, vol. 18, No 3, p. 11—20.

[1] С дополнениями за 1970—1971 гг.

Stoberski Z. The role of translations in the development of world culture. Роль переводов в развитии мировой культуры. «Babel», Gerlingen, 1972, vol. 18, No 4, p. 21—28.

Swerling A. Frenchifying Strindberg — a literary hoax? Офранцуживание А. Стриндберга — литературная мистификация? «Babel», Gerlingen, 1972, vol. 18, No 3, p. 3—7.

АВСТРАЛИЯ

Borealis A. Henry Handel Richardson as a translator. Г. Ричардсон как переводчик.— In: Henry Handel Richardson 1870—1946; papers presented at a centenary seminar. Canberra, 1972, p. 23—37.

Douglas W. H. Transemics. Перевод элементов речи.— In: Pacific linguistic studies in honour of Arthur Capell. Canberra, 1970, p. 689—696.

АВСТРИЯ

Das Grillparzer-Bild des 20. Jahrhunderts. Festschrift der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 100. Todestag von Franz Grillparzer. Облик Грильпарцера в XX веке. Сборник в связи со 100-летием со дня смерти Франца Грильпарцера. Hrsg. von H. Kindermann. Wien, 1972. 375 S.; 9 Bl. ill. (Österreichische Aksd. der Wiss. Philos.-hist. Klasse. Sitzungsberichte. Bd. 275.) Из содержания: Иейтс У. Э. Изучение Грильпарцера в Англии, с. 109—122; Вильянен Л. Грильпарцер и Финляндия, с. 123—132; Банд Эк.-Л. Изучение Грильпарцера во Франции с 1900 г., с. 133—148; Тоши Дж. Изучение Грильпарцера в Италии (1819—1971), с. 149—168; Сугавара Р. Изучение Грильпарцера в Японии, с. 169—178; Шкреб З. Грильпарцер в Югославии нашего столетия, с. 179—192; Уитон Дж. Изучение Грильпарцера в Канаде, с. 193—202; Шультхейс В. Изучение Грильпарцера в Нидерландах, с. 203—208; Лангвик-Иохансен К. Образ Грильпарцера в Скандинавских странах в XX веке, с. 209—224; Гофман А. Восприятие Грильпарцера в Чехии в XX веке, с. 225—244; Шара. Изучение Грильпарцера в Турции, с. 245—248; Краммер Е. Образ Грильпарцера в Венгрии в XX веке, с. 249—262; Шаум К. Изучение Грильпарцера в Америке XX века, с. 263—284; Михайлов А. В. Грильпарцер в Советском Союзе, с. 285—296; Делинвантова Б. Грильпарцер в Болгарии, с. 297—310.

**Dürr W.* Überlegungen zu einer Übersetzung des Don Giovanni. Размышления над переводом [либретто] «Дон Жуана» Моцарта. «Mozart-Jahrbuch», Salzburg, 1971—1972, S. 81—88.

Kiss J. Petőfi-Gedichte in zeitgenössischen Übersetzungen. Стихотворения Ш. Петёфи в современных переводах. «Lenau-Forum», Wien, 1972, No 3—4, S. 52—72.

**Wagner F.* Das Nachwirken der klassischen Doktrin in den französischen Shakespeare — Übersetzungen und Adaptionen des XVIII Jahrhunderts. Diss. Воздействие классицистской доктрины на французские переводы Шекспира в XVIII веке. Диссертация. Wien, 1972. 304 S.

БЕЛЬГИЯ

Govaert M. Paradoxes sur la traduction. Парадоксы перевода. «Linguistica Antverpiensia», 1971, t. 5, p. 39—62.

Hellens F. Les antennes du traducteur. Антенны переводчика. «Revue générale», Bruxelles, 1972, No 1, p. 59—67.

Lefevere A. A note on English renderings of Dutch poems. Заметка об английских переводах голландских стихов. «Revue des langues vivantes», Bruxelles, 1972, vol. 38, No 1, p. 71—76.

Montú A. I traduttori francesi del Gelli. Denis Sauvage et Claude de Kerquifinen. Французские переводчики Дж. Джелли. Дени Соваж и Клод де Керкифинен. «Revue des langues vivantes», Bruxelles, 1972, t. 38, p. 131—153.

Reiss K. Das Jahrhundert der Übersetzungen oder die Übersetzung in Bildern und Vergleichen. Столетие переводов или перевод в картинах и сравнениях. «Linguistica Antverpiensia», 1970, t. 4, p. 175—195.

Reiss K. Die Bedeutung von Texttyp und Textfunktion für den Übersetzungsprozess. Значение типа и функции текста в процессе перевода. «Linguistica Antverpiensia», 1971, t. 5, p. 137—147.

Schreiber S. «Sang réservé», la traduction française de «Wälsungenblut» de Th. Mann. «Холодная кровь» — французский перевод произведения Т. Манна «Wälsungenblut». «Linguistica Antverpiensia», 1971, t. 5, p. 163—174.

Van Crugten M. Problèmes théoriques et pratiques de la traduction littéraire des languages slaves. Теоретические и практические проблемы художественного перевода со славянских языков. «Le langage et l'homme», Bruxelles, 1972, oct.

Van der Broeck R. Inleiding tot vertaalwetenschap. Введение в науку о переводе. Leuven, Acco, 1972. III, 128 bl.

БОЛГАРИЯ

Ангелов Б. Из историята на руско-българските литературни връзки. Из истории русско-болгарских литературных связей. София, «Наука и изкуство», 1972, 161 с. Из содержания: Самуил Бакачич в южнославянской литературе, с. 136—144.

Андонова Н. Една страница от началото. Первая страница. В кн.: Андонова Н. Недопсказаното. Етюди. София, 1972, с. 157—182. [Переводы западноевропейской драматургии и возникновение болгарской комедии].

Антонов Н. Литература на път. Литература в пути. «Пламък», София, 1972, № 17, с. 77—79. [Переводы болгарской литературы за рубежом.]

Баева С. Българската басня — начало и развой. Болгарская басня — начало и развитие. «Език и литература», София, 1972, № 2, с. 74—82. [Переводы басен Эзопа в Болгарии].

Баз-Фотиаде Л. Литературните преводи на българската емиграция в Румъния. От началото на XIX в. до 1877. Литературные переводы болгарских эмигрантов в Румынии. С начала XIX в. по 1877 г. «Литературна мисъл», София, 1972, № 5, с. 90—103.

Бехиньова В. Българските приказки на Карел Яромил Ербен. Болгарские сказки в переводе К. Я. Эрбена. «Списание на БАН», София, 1972, № 2—3, с. 74—87.

Бошнаков Д. К. Молиер на български. Мольер на болгарском языке. «Пламък», София, 1972, № 2, с. 95—96.

Бошнаков Д. Некрасов в България. Н. А. Некрасов в Болгарии. «Език и литература», София, 1972, № 1, с. 75—78.

Бромович Д. Иван Вазов в Полша. Иван Вазов в Польше. «Литературна мисъл», София, 1972, № 4, с. 99—103.

Дяков В. Национално-образното мислене и някои проблеми при превода на художествени произведения. Образность национального мышления и некоторые проблемы, возникающие при переводе художественных произведений. «Език и литература», София, 1972, № 2, с. 34—42.

Илиева К. Възможности за установяване на преводни съответствия с помощта на фрагмент от език-еталон. Возможности установления соответствия переводов при помощи фрагментов языка-эталона. «Български език», София, 1972, № 4, с. 334—344.

Илчев С. Наблюдения върху стари преводи. Наблюдения над старыми переводами. «Български език», София, 1971, № 4, с. 344—349.

Коларов С. «Евгений Онегин» в нов превод. «Евгений Онегин» в новом переводе. «Пламък», София, 1972, № 20, с. 64—65.

Конев И. Ние сред другите и те сред нас. Балканистични студии. Мы среди других и они среди нас. Очерки по балканистике. София, «Наука и изкуство», 1972, 323 с. Из содержания: Христо Ботев в сербской и хорватской литературе, с. 136—162; Георги Пешаков в румынской литературе, с. 222—243. Rec. Siupiur E. «Revue des études Sud-Est européennes», Bucarest, 1973, No 1, p. 157—160.

Младенов Ц. Лирика на Петьофи в нов български превод. Лирика Ш. Петёфи в новом болгарском переводе. «Септември», София, 1972, № 12, с. 244—247.

Русакиев С. С. Съветската литература в България. Советская литература в Болгарии. В кн.: Русакиев С. Революция и литература. Студии. София, 1972, с. 146—198.

Свинтила В. Кирил и Методий в Индия. Кирилл и Мефодий в Индии. [Рец. на книгу: Chakraborty A. R. Translation in Medieval Bulgaria. Calcutta, 1969. XIV, 80 p.] «Септември», София, 1972, № 3, с. 249—255.

Хаджикосев С. Новият превод на «Евгений Онегин». Новый перевод «Евгения Онегина». «Септември», София, 1972, № 9, с. 253—255.

Хюркянен Ю. Някои наблюдения върху преводите на роман «Под игото» на финландски език. Некоторые заметки о переводе романа И. Вазова «Под игом» на финский язык. «Език и литература», София, 1972, № 3, с. 70—74.

Les amis de la langue et du livre bulgares. Друзья болгарского языка и болгарской книги. «Obzor», Sofia, 1972, No 4, p. 27—32.

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

**Ambrose M. E.* «La Donna del Lago»: the first Italian translations of Scott. «Дева озера» Вальтера Скотта — первые итальянские переводы. «Modern language review», London 1972, vol. 67, Jan., p. 74—82.

Ariosto approached. На подступах к Ариосто. «Times literary supplement», London, 1972, Oct. 6, p. 1195—1196.

Carnochan W. B. Some suppressed verses in Dryden's translation of Juvenal VI. Несколько опущенных строф в переводе Драйденом Ювенала. «Times literary supplement», London, 1972, 21 Jan., p. 73—74.
**Dilke O. A. W.* «The Battle of Pharsalia»: a verse translation of Lucan book VII. «Фарсалия, или о гражданской войне» Лукана в стихотворном переводе Р. Грейвза. «Leeds philosophical and literary society proceedings», 1971, vol. 14, Oct., p. 225—268.
Graham J. D. Pedlars of the second best. Те, кто вразнос торгует вторым сортом. «Incorporated linguist», London, 1972, vol. 11, No 4, p. 94—97.
Hall K. M. A defence of Jean de la Taille as a translator of Ariosto. В защиту Жана де ля Тайя как переводчика Ариосто. «Modern language review», London, 1972, No 3, p. 536—543.
**Hyslop A.* Kirk on Quine on bilingualism. Кирк о взглядах Квайна на билингвизм. «Mind», Oxford, 1972, April, p. 271—272.
**Mathewson R.* Taking liberties with Horace. Some practical considerations on translation. Свободное обращение с Горацием. Несколько практических замечаний о переводе. «Greece and Rome», Oxford, 1970, vol. 17, p. 142—165.
**Scobie A.* The dating of the earliest printed Spanish and French translations of Apuleius's «Metamorphoses». Датировка ранних опубликованных испанских и французских переводов «Метаморфоз» Апулея. «The Library», London, 1972, vol. 27, p. 236—237.
**Sharratt P.* Auden Europeanised. Blue pencils and rose-tinted spectacles. Европеизированный У. Оден. Синий [редакторский] карандаш и розовые очки. «Encounter», London, 1972, vol. 38, May, p. 88—90.
**Tancock L.* On translating Zola. О переводе Э. Золя.— In: Balzac and the nineteenth century. Study in French literature presented to Herbert J. Hunt... Leicester, 1972, p. 377—389.
**Tucker S. I.* Biblical translation in the eighteenth century. Переводы Библии в XVIII веке. «Essays and studies», London, 1972, vol. 25, p. 106—120.
Welch R. A. The translation of poetry. Some principles. Некоторые принципы перевода поэзии. «Studies», Dublin, 1972, No 244, p. 326—342.
**Weingreen J.* Some observations on English versions of the Old Testament. Некоторые размышления об английских текстах Ветхого завета. «Hermathena», Dublin, 1972, vol. 113, Summer, p. 5—14.

ВЕНГРИЯ

Bán I. Rövid jegyzet Janos Pannonius váradi búcsuénekéről. Краткие заметки о переводе обрядовых песен Януса Паннониуса. «Kortárs», Budapest, 1972, No 5. 831—832. old.
Bánóné Büky K. Agy Endre németül (A fordítás és átköltés problémái). Э. Ади на немецком языке. (Проблемы перевода и адаптации.) «Studia litteraria», Debrecen, 1972, t. 10, p. 25—48.
Barta J. Arany és köre orosz irodalmi kapcsolatai. Я. Арань и его связи с русской литературой. «Helikon», Budapest, 1972, No 2, 177—184. old.
Csonka F. A Dózsa — forradalom első eposzának fordítása. [Forditói tévedések a Paraszti haborúban.] Первый перевод эпоса о революции Дожи. [Неточности перевода эпоса «Крестьянская война».] «Irodalomtörténeti közlemények». Budapest, 1972, No 5—6, 653—680. old.

Elbert J. Orosz és szovjet prózafordításunk néhány gondjáról. О некоторых проблемах перевода русской советской прозы на венгерский язык. «Nagyvilág», Budapest, 1972, No 2, 311—312 old.

Fehér Pál E. A szovjet-magyar kapcsolatokról. О советско-венгерских связях. [Конференция переводчиков в Будапеште.] «Nagyvilág», Budapest, 1972, No 2, 307—308. old.

Hárs G. Ezerarcú világ. [Rec.: Gereblyés L. Összegyutött verses műfordítasok. Budapest, 1971.] «Nagyvilág», Budapest, 1972, No 3, 451—452. old.

Király E. Egy új és teljes Ariosto — fordítás kísérlete elé. К опыту одного нового полного перевода Ариосто. «Filológiai közlöny», Budapest, 1972, No 1-2, 147—148. old.

Kiss G. Pável Ágoston recenzori és műfordítói tevékenységének művelődés politikai tanulságai. Значение критической и переводческой деятельности Павела Агоштона для культуры. «Vasi szemle», Szombathely, 1972, No 1, 88—96. old.

Kniezsa V. [Rec.: The Anglo-Saxon Chronicle. Transl. and edited by G. N. Garmonsway. London, 1972, XLIX, 295 p.] «Acta linguistica», Budapest, 1972, No 3—4, p. 433—435.

Komoróczy G. A sumér költészet fordításának elvi kérdései. Принципиальные вопросы перевода шумерской лирики. «Filológiai közlöny», Budapest, 1972, No 1—2, 237—266. old.

Kozocsa S. Les éditions bilingues de Hongrie. Двуязычные издания в Венгрии. «Acta litteraria», Budapest, 1972, No 1-2, p. 161—177.

Molnár F. A. Arany János és a Kalevala. Я. Арань и «Калевала». «Helikon», Budapest, 1972, No 2, 221—225. old.

Molnár I. Prózánk Lengyelországban, 1971-ben. Наша проза в Польше в 1971 году. «Kritiká», Budapest, 1972, No 3, 28. old.

A müfordítás kérdöjelei. Вопросы художественного перевода. «Új irás», Budapest, 1972, No 5, 106—113. old.

Odor L. Műfordítók tanácskozása. Совещание немецких переводчиков венгерской литературы и венгерских переводчиков немецкой литературы 21 марта 1972 г. в г. Будапеште. «Élet és irodalom», Budapest, 1972, No 14, 7. old.

Pálffy E. A «Divina commedia» Coşbuc és Babits fordításában. «Божественная комедия» в переводах Кошбука и Бабича. «Filológiai közlöny», Budapest, 1972, No 3—4, 399—406. old.

Parancs J. Az avangarde nyomában. По стопам авангардизма. [О сборнике переводов поэтов-авангардистов.] «Nagyvilág», Budapest, 1972, No 1, 134—135. old.

Rab Z. Orosz és szovjet költők magyarul. Русские и советские поэты на венгерском языке. «Nagyvilág», Budapest, 1972, No2, 310—311. old.

Rába G. A költészet védelmében. В защиту поэзии. [Дискуссионная статья в связи с критическими замечаниями Г. Хегедюша о венгерском переводе стихов Анри де Буше.] «Nagyvilág», Budapest, 1972, No 5, 751—754. old.

Radó Gy. Az ember tragédiája a világ nyelvein (befejező közlemény). «Трагедия человека» И. Мадача на языках народов мира. (Окончание.) «Filológiai közlöny», Budapest, 1972, No 1—2, 47—71. old.

Radó Gy. A műfordítás lélektana. Психология перевода.«Filológiai közlöny», Budapest, 1972, No 3-4, 459—467. old.

Sós E. Madách, Vörösmarty, Katona fordítója: Mohácsi Jenő. Енё Мохачи — переводчик произведений Мадача, Верешмарти и Катоны. «Filológiai közlöny», Budapest, 1972, No 1—2, 116—129. old.

Szili J. «A Waste Land» magyarul. Поэма «Бесплодная земля» Томаса Элиота на венгерском языке. «Kritika», Budapest, 1970, No 10, 26—34. old.
Vaida G. M. Heine és Petőfi. Гейне и Петёфи. «Nagyvilág», Budapest, 1972, No 12, 1882—1886. old.
Weöres S. Milyen szerepe van a költő életében a fordításnak? Какую роль играет художественный перевод в жизни поэта? «Filológiai közlöny», Budapest, 1972, No 3-4, 467—473. old.

ГДР

**Beyer G.* Gedanken zu einem neuen Modell freiberuflicher Übersetzungtätigkeit. Мысли о новой модели переводческой деятельности, как свободной профессии. «Lebende Sprachen», Berlin, 1972, No 5, S. 129—132.

**Fähnrich H.* Kritik an der deutschen Fassung von Nodar Dumbadses Roman «Ich sehe die Sonne». Критика немецкого перевода романа Н. Думбадзе «Я вижу солнце». «Wissenschaftliche Zeitschrift für Friedrich Schiller Universität». Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe. Jena, 1970, No 5, S. 747—756.
Hexelschneider E. Über die Rezeption der russischen Literatur in Deutschland im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts. О восприятии русской литературы в Германии в последнюю четверть XIX века.— In: Begegnung und Bündnis. Sowjetische und deutsche Literatur. Historische und theoretische Aspekte ihrer Beziehungen. Hrsg. von G. Ziegengeist. Gesamtred. D. Kähler und K. Globig. Berlin, S. 553—560.
**Jäger G.* Konfrontation und Translation. Конфронтация и перевод. «Deutsch als Fremdsprache», Leipzig, 1972, Bd. 9, S. 233—244.
**Jäger G.* Übersetzer und Übersetzung im Fremdsprachunterricht. Переводчик и перевод при обучении иностранным языкам. «Deutsch als Fremdsprache», Leipzig, 1972, Bd. 9, S. 257—264.
Jähnichen M. Der Weg zur Anerkennung. Tschechische Literatur in deutschen Sprachgebiet 1861—1918. Путь к признанию. Чешская литература на территориях немецкого языка в период с 1861 по 1918 год. Berlin, Akad. Verl., 1972, XI, 506 S. (Deutsche Akad. der Wiss., zu Berlin. Veröff. des Inst. für Slawistik. No 56.) Rec.: Jeřabek D. Česká literatura, v německém prostředi: «Česká literatura», Praha, 1973, No 3, 275—278.
Kurmanow M. Notizen eines «Faust»-Übersetzers. Заметки переводчика «Фауста». «Goethe-Jahrbuch», Weimar, 1972, Bd. 89, S. 116—133.
**Marot J.* Sur la traduction des oeuvres littéraires. Remarques critiques. О переводе художественных произведений. Критические заметки. «Lebende Sprachen», Berlin — Schöneberg, 1972, No 1, S. 11—14.
Mierau F. Vom Übersetzen und Nachdichten. Lyrik- und Übersetzeraktiv tagte in Berlin (12 April 1971). О переводе и поэтическом переводе. Собрание поэтов и переводчиков в Берлине 12 апреля 1971 года. «Sonntag», Berlin, 1972, No 19, S. 8.
**Müller-Schotte H.* Sprachliche Studien zur einem englischen Originaltext und seiner Übertragung ins Deutsche. Miss Read «The market square». Лингвистические исследования одного английского оригинального

текста и его перевод на немецкий язык. Мисс Рид, «Рыночная площадь». «Lebende Sprachen», Berlin, 1972, No 1, S. 20—28.

Reissner E. Žukovskij und Gray. Übersetzung. Bearbeitung. Umfunktionierung. В. Жуковский и Томас Грей. Перевод. Переработка. Приноравливание. «Zeitschrift für Slawistik», Berlin, 1972, Bd. 17, No 4, S. 504—514.

Rennert J. Loblied auf einen Unbekannten. Хвалебная песнь Неизвестному. [О трудностях подстрочного перевода.] «Weltbühne», Berlin. 1972, No 47, S. 1495—1497.

Rieck W. Johann Christoph Gottsched. Eine kritische Würdigung seines Werkes. Й. Х. Готтшед. Критическая оценка его трудов. Berlin, Akad.-Verl., 1972. 360 S. 1 Bl. Portr. Из содержания: Переводы и издания, с. 114—121.

Wotjak G. Semantik für Übersetzer. Семантика для переводчика. «Fremdsprachen», Leipzig, 1971, No 2, S. 95—109; No 3, S. 178—185.

ФРГ И ЗАПАДНЫЙ БЕРЛИН

Allen J. W. I. Shakespeare in Swahili. Шекспир на языке суахили. «Afrika und Übersee», Berlin, 1971, Bd. 54, No 3, S. 212—222.

Barthe R. Sind die Übersetzer das Lumpenproletariat unter den Geistesarbeitern? Является ли переводчик люмпен-пролетарием среди творческих работников? «Der Übersetzer», Stuttgart, 1972, No 3, S. 1—3.

Bausch K. R., Klegraf J. and Wills W. The science of translation: an analytical bibliography, vol. 1—2 (1962—1971). Наука о переводе. Аналитическая библиография, т. 1—2 (1962—1971). Tübingen, 1970—1972. III, 181 p. (Tübing. Beiträge zur Linguistik. 21, 33.)

**Borvitz W.* Die Übersetzungstechnik Heinrich Steinhöwel's dargestelt auf Grund seine Verdeutschung d. «Speculum vitae humanae» von Rodericus Zamorensis. Eine Stilistische Untersuchung. Переводческая техника Генриха Штайнхевеля, судя по его немецкому переводу «Speculum vitae humane» Родерика Заморенского. Стилистическое исследование. Wiesbaden, Sändig, 1972, XI, 158 S.

Brandis E. P. Theodor Storm in Russland. Т. Шторм в России.— In: Theodor-Storm Gesellschaft. Schriften 21, Heide, 1972, S. 9—23.

Burgess A. Bless thee, Bottom... (II). Не узнать тебя, Основа... (II). [Английский писатель о переводах своих романов на другие языки.] «Der Übersetzer», Stuttgart, 1972, Jg. 9, No 7, S. 2—3.

Dedecius K. A-B-C des Übersetzens. Азбука перевода. «Der Übersetzer», Stuttgart, 1972, Jg. 9, No 10, S. 3—4.

Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen. Hrsg. von M. Durzak. Современная немецкая литература. Аспекты и тенденции. Stuttgart, Reclam, 1971, 479 S. Из содержания: Бонди Ф. Восприятие немецкой литературы в период после 1945 года во Франции, с. 415—424; Йоллес Ф. Восприятие немецкой литературы после 1945 года в Англии, с. 425—436; Дурзак М. Восприятие немецкой литературы после 1945 года в США, с. 437—447; Корлен Г. Восприятие немецкой литературы после 1945 года в Скандинавии, с. 457—461; Магрис К. Восприятие немецкой литературы после 1945 года в Италии, с. 448—456.

**Dewitz H.-G.* Dante deutsch. Studien zu Rudolf Borchardts Übertragung der Divina Comedia. Данте по-немецки. «Божественная комедия» в переводе Р. Борхардта. Göppingen, Kümmerle, 1971, 302 S.

Drews W. Der Erfinder des deutschen Alexandriners. Hans Weigels neue Übersetzungen von sechs Komödien Molières bei Diogenes. Ханс Вайгель и открытие им немецкого александрийского стиха. Шесть новых переводов комедий Мольера, изданных цюрихским издательством «Diogenes». «Der Übersetzer», Stuttgart, 1972, Jg. 9, No 12, S. 1—2.

Ein völlig neuer «Faust». Совершенно новый «Фауст». [Сокращенный перевод рецензии из «Times literary Supplement» от 31 декабря 1971 г. на «Фауста» Гёте, переведенного прозой Б. Ферли.] «Der Übersetzer», Stuttgart, 1972, Jg. 9, No 2, S. 1—2.

Engler B. Romeo und Julia in Rudolf Alexander Schröders Übersetzung. «Ромео и Джульетта» в переводе Р. А. Шрёдера. «Jahrbuch der Deutschen Shakespeare Gesellschaft», Heidelberg, 1971, S. 48—68.

Faiss K. Übersetzung und Sprachwissenschaft. Eine Orientierung. Перевод и языкознание. «IRAL», Heidelberg, 1972, Bd. 10, No 1, S. 1—20.

Gidion H. Eschenburgs Shakespeare Übersetzung. Шекспир в переводе И. Эшенбурга. «Jahrbuch der Deutschen Shakespeare Gesellschaft», Heidelberg, 1971, S. 35—47.

Giesemann G. Kotzebue in Russland. (Materialen zu einer Wirkungsgeschichte.) Коцебу в России. (Материалы к истории одного литературного влияния.) Frankfurt a. M., «Athenäum», 1971. 277 S. (Osteuropastudien der Hochschulen des Landes Hessen. R. 3. Frankfurter Abhandlungen zur Slavistik. Bd. 14.)

Haehlen J. Die Übersetzung des dramatischen Inhaltes. Сценичность [произведений Шекспира] как объект перевода. «Jahrbuch der Deutschen Shakespeare Gesellschaft», Heidelberg, 1971, S. 118—126.

Held A. Der buddhistische Mönch Yents'ung (557—610) und seine Übersetzungstheorie. Inaug. Diss. Буддистский монах Иенцунг и его теория перевода. Диссертация. Köln, 1972, 150 S.

Heun H. G. Shakespeares Wortspiele in modernen deutschen Übersetzungen. Игра слов у Шекспира в современных немецких переводах. «Jahrbuch der Deutschen Shakespeare Gesellschaft», Heidelberg, 1971, S. 149—168.

Hoffmann G. Zur Shakespeare-Übersetzung Dorothea Tiecks. О переводе Шекспира Д. Тик. «Jahrbuch der Deutschen Shakespeare Gesellschaft», Heidelberg, 1971, S. 69—84.

Hoffmeister G. Die spanische Drama in Deutschland: vergleichende Untersuchungen und Weltbild des Schäferromans in 17. Jahrhundert. Испанская драма в Германии: сравнительные исследования картины мира в пасторалях XVII века. Berlin, Schmidt, 1972, 209 S.

**Hofmann A.* Reflexion über Sprache: Ideologiekritische Möglichkeiten des Übersetzens. Размышления о языке. Критические и идеологические возможности перевода. «Diskussion Deutsch». Frankfurt, 1972, No 7, S. 47—56.

Horst K. A. Im Dienste der eigenen Sprache. На службе своего языка.— In: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Darmstadt. Jahrbuch. 1971, Heidelberg — Darmstadt, 1972. S. 26—31.

**Kolb W.* Die Bibelübersetzung Luthers und ihre mittelalterliche deutsche Vorgänger im Urteil der deutschen Geistesgeschichte von der Reformation bis zu Gegenwart. Diss. Перевод Библии Лютером и его

средневековые немецкие предшественники в свете истории немецкой культуры от Реформации до современности. Диссертация. Saarbrücken, 1972, 388 S.

Kostetzky E. G. Das Hohenlied des Futurismus. Majakowskijs «Wirbelsäulenflöte» in dreifacher Übersetzung. Песнь песней футуризма «Флейта-позвоночник» Маяковского в трех переводах. [Rec.: Majakow kij W. W. Die Wirbelsäulenflöte: 1915. Übers. von K. Dedecius, A. E. Thoss und H. Huppert. Frankfurt a. M., 1971. 94 S.] «Der Übersetzer», Stuttgart, 1972, Jg. 9. No 4, S. 1—2.

Künzel F. P. Mitteilung für Bulgarisch-Übersetzer und die es werden wollen. Информация для болгарских переводчиков с немецкого языка и для тех, кто хочет ими стать. «Der Übersetzer», Stuttgart, 1972, Jg. 9, No 7, S. 3—4.

**Lewandowski Th.* Das mittelniederdeutsche Zwiegespräch zwischen dem Leben und dem Tode und seine altrussische Übersetzung: eine kontrastive Studie. Средненижненемецкий диалог между Жизнью и Смертью и его древнерусский перевод. Köln, Wien, Böhlau, 1972, VI, 199 S.

**Ljudskanov A. K.* Mensch und Maschine als Übersetzer. Человек и машина как переводчики. München, Hueber, 1972, 260 S. (Sprachen der Welt.)

**Mangold H. W.* Studien zu den ältesten Bühnenverdeutschungen des Terenz. Исследования древнейших немецких переводов Теренция для сцены. Walluf (bei Wiesbaden), Sändig, 1972, XI, 180 S.

**Matzel K.* Untersuchungen zur Verfasserschaft, Sprache und Herkunft der althochdeutschen Übersetzungen der Isidor-Sippe. Habil.-Schrift. Исследования об авторстве, языке и происхождении древневерхненемецких переводов Исидора. Bonn, Röhrscheid, 1970, 564 S. (Rheinisches Archiv. 75.)

Mierau Fr. Vom Nachdichten. О переводе поэзии. «Der Übersetzer», Stuttgart, 1972, Jg. 9, No 12, S. 2—3.

Müller U. Vergils «Aeneis» in den Übersetzungen von Friedrich Schiller und Rudolph Alexander Schröder. Ein Vergleich. «Энеида» Вергилия в переводах Ф. Шиллера и Р. А. Шрёдера. Сравнение.— In: Deutsche Schillergesellschaft. Jahrbuch. Jg. 14, 1970, Stuttgart, 1970, S. 347—365.

Müller-Schwefe G. Romeo und Julia in der Sprache der Gegenwart. «Ромео и Джульетта» на современном языке. «Jahrbuch der Deutschen Shakespeare Gesellschaft», Heidelberg, 1971, S. 127—148.

**Müller-Schwefe G.* Sprichwörter als Übersetzungsproblem. Zum Beispiel in Shakespeares «Romeo and Juliet». Пословицы и поговорки как проблема перевода. На примере «Ромео и Джульетты» Шекспира. «Die neueren Sprachen», Frankfurt a. M. 1972, No 6, S. 341—351.

**Nugel B.* A new English Horace: Die Übersetzung des Horaz. «Ars poetica» in der Restaurationszeit. Новый английский Гораций. Перевод «Искусства поэзии» в эпоху Реставрации. Frankfurt a. M. Athenäum-Verlag, 1971, 292 S.

**Pettergrove J. P.* Einiges über O'Neill-Übersetzungen ins Deutsche. Кое-что о переводах Ю. О'Нила на немецкий язык. «Maske und Kothurn», Köln, Graz, 1971, No 1, S. 40—47.

**Pretzll U.* Einige Anfänge mhd Dichtungen. Bemerkungen zur richtigen Übersetzung altdeutsche Dichtung. Зачины средневерхненемецких

стихотворений. Заметки о правильном переводе старонемецкой поэзии.— In: Zeiten und Formen in Sprache und Dichtung. Festschrift für Fritz Tschirch zum 70. Geburtstag. Köln, Wien, 1972, S. 1—16.

Primo Levi und sein Übersetzer. П. Леви и его переводчик. Отрывок из интервью Х. Ридта. «Der Übersetzer», Stuttgart, 1972, Jg. 9, No 3, S. 3.

**Quekelberghe R. van.* Die Übersetzungsarbeit. Untersuchungen zur Psychologie des Übersetzens. Diss. Работа переводчика. Исследование психологии перевода. Диссертация. Köln, 1972, 201 S.

**Rantavaara I.* Stefan George in Finnland. С. Георге в Финляндии. «Nerthus», Düsseldorf, 1972, Bd. 3, S. 193—199.

**Reck M.* Possibilities and impossibilities of translation. Возможности и невозможности перевода.— In: Überlieferung und Auftrag. Festschrift für Michael de Ferdinandy zum sechzigsten Geburtstag. Wiesbaden, 1972, S. 581—588.

**Reiss K.* Ist übersetzen lehrbar? Можно ли научиться переводить? «IRAL», Heidelberg, 1972, Sonderband, S. 69—82.

**Reiss K.* Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen. Возможности и границы критики перевода. Категории и критерии компетентной оценки перевода. München, Hueber, 1971. 124 S. Rec.: Koller W. «Moderna språk», Stockholm, 1972, t. 66, S. 418—421; Klegraf J.— «IRAL», Heidelberg, 1973, Bd. 11, S. 279—282.

**Reiss K.* Texttyp und Übersetzungsmethode. Тип текста и методы перевода. «IRAL», Heidelberg, 1971, Sonderband, S. 98—106.

Röhling H. Lesja Ukrajinka und ihre Übersetzungen aus slavischen Literaturen. Леся Украинка и ее переводы из славянских литератур. «Zeitschrift für slavische Philologie», Heidelberg, 1971, No 1, S. 41—91.

Schelp H. Friedrich Gundolf als Shakespeare-Übersetzer. Ф. Гундольф как переводчик Шекспира. «Jahrbuch der Deutschen Shakespeare Gesellschaft», Heidelberg, 1971, S. 97—117.

Schwanitz D. Zwei Shakespeare-Übersetzungen in Musils «Mann ohne Eigenschaften» und das Problem der Hermeneutik. Два перевода из Шекспира в произведении Р. Музиля «Человек без качеств» и проблема истолкования. «Jahrbuch der Deutschen Shakespeare Gesellschaft», Heidelberg, 1972, S. 144—149.

**Senger A.* Deutsche Übersetzungstheorie in 18 Jahrhundert (1734—1746). Немецкая теория перевода в XVIII веке. Bonn, Bouvier, 1971, 127 S.

Stackelberg J. von. Ein Gang durch die Geschichte des Übersetzens. Пробегая историю перевода.— In: Stackelberg J. von. Literarische Rezeptionsformen. Übersetzung. Supplement. Parodie. Frankfurt a. M., 1972, S. 1—117.

Stamm R. Erich Fried als Shakespeare Übersetzer. Эрих Фрид как переводчик Шекспира. «Jahrbuch der Deutschen Shakespeare Gesellschaft», Heidelberg, 1971, S. 23—34.

Suerbaum U. Bericht der Arbeitsgruppe zum Thema: «Problem der Shakespeare-Übersetzung». Отчет рабочей группы по теме: «Проблемы перевода Шекспира». «Jahrbuch der Deutschen Shakespeare Gesellschaft», Heidelberg, 1971, S. 11—17.

Suerbaum U. Shakespeare auf deutsch. Eine Zwischenbilanz. В. Шекс-

пир по-немецки. Промежуточный итог. «Jahrbuch der Deutschen Shakespeare Gesellschaft», Heidelberg, 1972, S. 42—66.

**Vereščagin E. M.* Kyrills und Methods Übersetzungstechnik: drei Typen der Entsprechung zwischen griechischen und slavischen Wörten. Переводческая техника Кирилла и Мефодия: три типа соответствий между греческими и славянскими словами. «Zeitschrift für slavische Philologie», Heidelberg, 1972, No 2, S. 373—385.

**Vernay H.* Möglichkeiten und Grenzen einer sprachwissenschaftlichen Beschreibung des Übersetzungsvorgangs. Возможности и границы лингвистического описания процесса перевода. «IRAL», Heidelberg, 1971, Sonderband, 1971, S. 107—116.

4. *Esslinger Gespräch in der Akademie Bad Boll vom 12—14. November 1971 im Spiegel der Presse.* 4-я Эсслингская беседа в Бад Болле с 12 по14 ноября 1971 г. в отображении прессы. «Der Übersetzer», Stuttgart, 1972, Jg. 9, No 1, S. 1—4.

**Weinberg K.* Two German translations of Baudelaire's «Les Plaintes d'un Icare». Два немецких перевода «Жалоб Икара» Бодлера. «Die neueren Sprachen», Frankfurt a. M., etc., 1972, No 2, S. 90—93.

Wohlleben J. Die Rubajat Omar Chajjam und die deutsche Literatur. Рубайат Омара Хаяма и немецкая литература.— Jn: Görres-Gesellschaft zur Pflege des Wissenschaft im katholischen Deutschland. «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch», Berlin, 1971, Bd. 12, S. 43—96.

Zindel E. William Faulkner in den deutschsprachigen Ländern Europas: Untersuchungen zur Aufnahme seiner Werke nach 1945. У. Фолкнер в европейских странах немецкого языка: исследование восприятия его произведений после 1945 г. Hamburg, Lüdke, 1972, IX, 552 S. (Geistes- und sozialwiss. Diss. 25).

ГРЕЦИЯ

Tarnanidès J. Traductions serbes d'oeuvres grecques au XVIII siècle. Сербские переводы греческих книг в XVIII веке.— In: Cyrillomethodianum. (Recherches sur l'histoire des relations hellénoslaves.) I. Thessalonique, 1971, p. 80—106.

ДАНИЯ

**Albertsen L. L.* Litterær oversættelse. Vanskeligheder ved gengivelse af fremmede sprogs kunstprosa. Teori og praksis. Художественный перевод. Некоторые особенности перевода на иностранные языки художественной прозы. Теория и практика. København, Berlingske, 1972 159 p.

ИНДИЯ

Sen T. «Traduttore — traditore»: a note on the translation of poetry. «Переводчики — предатели» — заметка о переводе поэзии.— In: Sen T. A literary miscellany. Calcutta, 1972, p. 101—103.

Srinivasa Iyengar K. R. Sri Aurobindo: a biography and a history. Шри

Ауробиндо. Жизнь и деятельность. (3rd rev. and enl. ed.). Vol. 1. Pondicherry, 1972. Глава IV — Переводы, с. 120—170.

**Wuthenow R.-R.* Meta-literature? Литературный обмен? «Jadavpur journal of comparative literature», Calcutta, 1972, vol. 10, p. 50—64.

ИСПАНИЯ

**Corrales Egea J.* Las traducciones de P. Baroja y la prensa francesa. Переводы П. Барохи и французская пресса. «Cuadernos hispanoamericanos», Madrid, 1972, t. LXXXIX, julio — sept., p. 204—219.

ИТАЛИЯ

**Bernardelli G.* Baudelaire nelle traduzioni italiane. Ш. Бодлер в итальянских переводах.— In: Contributi dell' Istituto di filologia moderna. Serie francese, Milano, 1972, t. VII, p. 345—384.

**Contini G.* R. Bacchelli traduttore. Р. Баккелли как переводчик.— In: Contini G. Varianti e altra linguistica. Torino, 1970, p. 280—301.

Maraschio N. Un convegno sulla traduzione. (Trieste, aprile 1972). Симпозиум по вопросам перевода в Триесте в апреле 1972 г.—In: Studi di grammatica italiana, vol. 2. Firenze, 1972, p. 327—334.

Nicastri L. Catullo traduttore del Πλσkαηos: il problema dei v.v. 79—88. Катулл как переводчик элегии «Коса Береники» Каллимаха.— In: Universitá di Napoli. Facoltá di lettere e filosofia. Annali... vol. 12, 1969—1970. Napoli, 1970, p. 5—30.

ЛЮКСЕМБУРГ

**Schneider A.* Transpositions de poésies allemandes. Перевод немецкой поэзии. «Nouvelle revue luxembourgeoise», 1972, p. 37—45.

НИДЕРЛАНДЫ

Jorgensen P. A. The Icelandic translation from Middle English. Исландские переводы со среднеанглийского.— In: Studies for Einar Haugen. Pres. by friends and colleagues. Ed. by E. Scherabon Firchow e. a. The Hague — Paris, 1972, p. 305—320.

**Kroes-Hecht B. M.* Messwerte für die Äquivalenz einer Übersetzung. Критерии для оценки эквивалентности перевода. In: Proceedings of the Seventh International Congress of phonetic sciences held at the University of Monreal. The Hague, 1972, p. 1135—1144.

**Plessner H. und Plessner M.* Überlegungen zum Übersetzen. Размышления о переводе.— In: Dichter und Leser. Studien zur Literatur. Groningen, 1972, S. 287—299.

Stechow A. von. Ein Formalismus zur Darstellung von einfachen Übersetzungszusammenhängen. Схема простейших закономерностей перевода. «Folia linguistica», The Hague, 1971, t. 4, No 3-4, S. 215—225.

Wayman A. Observations on translation from the classical Tibetian language into European languages. Наблюдения над переводом с классического тибетского языка на европейские. «Indo-Iranian journal», The Hague, 1972, vol. 14, No 3—4, p. 161—192.

НОРВЕГИЯ

Anderson C. L. Strindberg's translations of American humor. Американский юмор в переводах А. Стриндберга.— In: Studies in Scandinavian-American interrelations dedicated to Einar Haugen. Oslo, 1971, p. 153—194.

ПОЛЬША

Захаржевская В. Иван Вазов и Украина. «Pamiętnik słowiański», Wrocław etc., 1972, t. 22, s. 421—433.

Aleksandrowska E. Elizabeth Rowe — prekursorka europejskiego preromantyzmu — na łamach monitorowych i jej tłumacz. Элизабет Роу — предвестница европейского преромантизма — на страницах журнала «Monitor» и ее переводчик. «Pamiętnik literacki» Wrocław etc., 1972, No 4, s. 3—44.

Balcerzan E. Tłumacze u tłumaczenia. Переводчики и переводы. «Nurt», Poznań, 1972, No 5, s. 36—39.

Bartoš O. Náčrt problematiky Halasových překladů z polštiny. Обзор проблематики переводов Фр. Галаса с польского языка. «Pamiętnik słowiański», Wrocław etc., 1972, t. 22, s. 195—213.

Cesarz A. Włodzimierz Nakonieczny (Bazyli) jako tłumacz Niekrasowa. В. Наконечный как переводчик Н. А. Некрасова. «Przegląd humanistyczny», Warszawa, 1972, No 6, s. 113—124.

Csapláros I. Franciszek Halas a węgierska literatura postępowa. Ф. Галас и венгерская прогрессивная литература. «Pamiętnik słowiański», Wrocław etc., 1972, t. 22, s. 225—240.

Cyprian Norwid w 150-lecie urodzin. Materjały konferencji naukowej 23—25 wrzesnia 1971. Циприан Норвид. К 150-летию со дня рождения. Материалы научной конференции, состоявшейся с 23 по 25 сентября 1971 года. Warszawa, Państwowy instytut badawczy, 1973. 273 s. Из содержания: Бальцежан Э. Многоязычный Ц. Норвид, с. 221—231; Встреча переводчиков Ц. Норвида — выступления Р. Фигута, Дж. Гёмёри, Т. Венцлова, Я. Пиларжа, А. Радевой, с. 232—252.

Doroszewski W. O trudnościach w pracy tłumacza (parę uwag teoretycznych). О трудностях работы переводчика. (Несколько теоретических замечаний). «Poradnik językowy», Warszawa, 1972, No 6, s. 338—340.

Dutkowski J. Božena Němcová w Polsce. Z historii stosunków literackich polsko-czeskich w wieku XIX i XX. Б. Немцова в Польше. Из истории польско-чешских литературных связей XIX и XX веков. Poznań, 1972. 156 s. (Poznańskie t-wo przyjaciół. nauk. Wydz. filol.-filoz. Prace Komis. filol. T. 22. Z. 3).

Frankowska B. Franciszek Kowalski — zapomniany tłumacz Moliera. Ф. Ковальский — забытый переводчик Мольера. «Teatr», Warszawa, 1972, No 13, s. 10.

Garnysz-Kozłowska T. Dzienniki Pawła Cazin. I—II. Дневники Поля Казена. «Przegląd humanistyczny», Warszawa, 1972, No 1, s. 125—138; No 2, s. 145—161.

Gasiński T. O dwu przekładach poezji Franciszka Halasa na język angielski. О двух переводах поэзии Фр. Галаса на английский язык. «Pamiętnik słowiański», Wrocław etc., 1972, t. 22. s. 241—249.

Gerould D. Egzotyczność u Witkacego. (Przekład, interpretacja, adaptacja). Экзотика у Ст. И. Виткевича. (Перевод, интерпретация, адап-

тация).— In: Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu. Wrocław etc., 1972, s. 125—137.

Gołubiew A. Jeszcze o tłumaczeniu. Еще о переводе. «Tygodnik powszechny», Kraków, 1972, No 9, s. 6.

Kowalczykowa A. Dąbrowska jako tłumacz Czechowa. (Z listów Marii Dąbrowskiej). М. Домбровская как переводчица А. П. Чехова. (Из писем М. Домбровской). «Slavia orientalis», Warszawa, 1972, No 2, s. 177—188.

Krajewska W. Recepcja literatury angielskiej w Polsce w okresie modernizmu (1887—1918). Informacje. Sądy. Przekłady. Восприятие английской литературы в Польше в период модернизма (1887—1918). Информация. Мнения. Переводы. Wrocław etc., «Ossolineum», 1972, 292 s. (Polska akad. nauk. Kom. neofilol.). Rec.: Komorowski A. Wobec literatury angielskiej. «Miesięcznik literacki», Warszawa, 1973, No 9, s. 133—135; Lyra F. «Pamiętnik literacki», Wrocław etc., 1973, No 4, s. 358—363; Szala A. «Kwartalnik neofilologiczny», Warszawa, 1974, No 2, s. 243—245.

Kulczycka-Saloni J. Dostojewski w Polsce. Ф. М. Достоевский в Польше. «Miesięcznik literacki», Warszawa, 1972, No 3, s. 36—48.

Lewin P. Wykłady poetyki w uczelniach rosyjskich XVIII w. (1722—1774) a tradycje polskie. Преподавание поэтики в русских учебных заведениях XVIII века (1722—1774) и польские традиции. Wrocław etc., «Ossolineum», 1972, 192 s. Глава V. Место польских авторов и переводов польской поэзии в русской поэзии, с. 139—156.

Maciejewski S. Serce i talent. Сердце и талант. [О поэтессе и переводчице Доре Габе.] «Życie literackie», Kraków, 1972, No 9, s. 6.

Maria Konopnicka. Materiały z Sesji nauk. w 60 rocznicę śmierci poetki (Kalisz, 16—17 IX 1970). Мария Конопницкая. Материалы научной сессии к 60-летию со дня смерти поэтессы. Pod red. nauk. K. Tokarzówny. [Warszawa], Lud. spółdzielnia wyd-cza, 1972. 289 s. (Towarzystwo im. Marii Konopnickiej. Inst. badań lit. i Zakł. słowianoznawstwa PAN). Из содержания: Пиотровская А. Творчество Конопницкой в Советском Союзе, с. 229—237; Слизиньский Е. Мария Конопницкая у западных славян, с. 239—246; Гергелевич М. Полвека восприятия Конопницкой в Америке и Англии, с. 247—272.

Miko F. [Rec.: Popovič A. Preklad a výraz. Bratislava, 1968, 250 s.] «Zagadnienia rodzajow literackich», Łódź, 1972, t. 14, z. 2, s. 151—155.

Miscellanea staropolskie. Red. nauk. R. Pollak. Старопольская смесь. 4. Wrocław etc., «Ossolineum», 1972. (Polska akad. nauk. Inst. badań lit. Archiwum lit. T. 16). Из содержания: Левина П. Русские переводы Яна Кохановского, с. 81—86; Рошковская В. и Беньковский М. Польский перевод либретто оперы Д. Лампуньяни «Amor vuol il giusto», с. 297—345.

Natanson W. Przygody polonofila. Приключения полонофила. [О переводческой деятельности Поля Казена.] — In: Natanson W. Moje przygody literackie. Poznań, 1972, s. 277—284.

Nowacki W. Przekłady Adama Grzymały-Siedleckiego. Proba rekonesansu. Переводы А. Гржимaлы-Седлецкого. Попытка анализа.— In: Z problematyki gatunków i prądów literackich XIX i XX wieku. Warszawa — Poznań, 1972, s. 101—116.

Orłowski J. Poezja Mikołaja Niekrasowa w Polsce w latach 1867—1887. Поэзия Н. Некрасова в Польше в 1867—1887 годах. «Slavia orientalis», Warszawa, 1972, No 2, s. 153—176.

Orłowski J. Władysław Syrokomla jako tłumacz poezji rosyjskiej. В. Сырокомля как переводчик русской поэзии. «Annales Universitatis Marie Curie-Skłodowskiej». Sect. F. Nauki filozoficzne i humanistyczne, t. 27, Lublin, 1972, s. 107—122.

Pasternak E. Borys Pasternak — tłumacz Słowackiego. Б. Пастернак — переводчик Ю. Словацкого. «Literatura», Warszawa, 1972, No 45—46, s. 9.

Pęgierska-Piotrowska R. [Rec.: Bolek A. Hviezdoslavove slovanské literárne vzt'ahy. Studie z oblasti slovensko-českej a slovensko-pol'skiej. Bratislava, 1969, 142 s.] «Pamiętnik słowianski», Wrocław etc., 1972, t. 22, s. 505—506.

Pilař J. O tłumaczeniu Norwida. О переводе [стихов] Ц. Норвида. «Poezja», Warszawa, 1972, No 4, s. 19—24.

Pilař J. Władysław Broniewski a Czechosłowacja. В. Броневский и Чехословакия. «Miesięcznik literacki», Warszawa, 1972, No 12, s. 123—126.

Pleszkun-Gawlikowa E. Liryka polska w przekładach poetów rosyjskich. [Рец. на книгу: Польская лирика в переводах русских поэтов. М., 1969. 431 с.] «Przegląd humanistyczny», Warszawa, 1972, No 4, s. 161—171.

Po obu stronach granicy. Z powiązań kulturalnych Polsko-Radzieckich w 20-leciu międzywojennym. Pod red. B. Galstera e. a. По обе стороны границы. Польско-советские культурные связи в межвоенное двадцатилетие. Wrocław etc., «Ossolineum», 1972. 445 s. (Polska akad. nauk. Inst. badań lit. i Zakł. słowianoznawstwa.) Из содержания: Лиходзеевская Ф. Связи В. Броневского с польской литературой в межвоенном двадцатилетии, с. 97—137; Фарыно Е. О переводах из Пастернака и Светлова, выполненных Ю. Тувимом, с. 139—162; Дравич А. Анна Ахматова и Борис Пастернак как переводчики польской лирики, с. 163—180; Селицкий Ф. Восприятие М. Горького в Польше между двумя войнами, с. 181—215; Неуважный Ф. Творчество В. Маяковского в Польше между двумя войнами, с. 217—254.

Polsko-jugosłowiańskie stosunki literackie. Tom studiów. Польско-югославские литературные отношения. Статьи. Wrocław etc., «Ossolineum», 1972. 332 s. Из содержания: Хамм И. Кохановский у южных славян, с. 27—38; Медыньская В. Восприятие творчества Ф. Прешерна в Польше, с. 81—87; Маданы Э. «Горный венок» П. Негоша в Польше, с. 109—120; Паперковский С. К. Польские отклики на творчество Змая, с. 121—131; Суботин С. Стоян Новакович — переводчик «Гражины» А. Мицкевича, с. 147—157; Фанчич В. Выспяньский у хорватов, с. 179—197; Бонк К. Поэзия Иована Дучича в Польше, с. 199—203; Слизиньский Е. И. Цанкар в Польше, с. 205—213; Горалек К. Югославская эпическая поэзия в польских переводах, с. 223—233; Вержбицкая К. Восприятие творчества Иво Андрича в Польше, с. 243—256; Руссоцкая Я. М. Крлежа в Польше, с 257—275; Дзержиц Б. Творчество М. Лалича в Польше, с. 277—281; Геориевич К. Польская литература у сербов от освобождения до наших дней, с. 283—295. Rec.: Dzierżyc B. Z dziejów polsko-jugosłowiánskich stosunków literackich. «Kultura i społeczénstwo», Warszawa,

1973, No 3, s. 263—265; Корнхаузер J. «Зборник за славистику» Нови Сад, 1974, № 6, с. 191—193.

Polsko-łużyckie stosunki literackie. Tom studiów pod red. J. Slizińskiego. Польско-лужицкие литературные связи. Wrocław, Warszawa, Kraków, «Ossolineum», 1970. 265 s. Из содержания: Максимович С. А. и М. Парчевские в польско-лужицких литературных связях, с. 63—95; Маданы Э. Лужицкая деятельность В. Шевчика, с. 161—178; Слизиньский Е. Мария Кубашец и Польша, с. 179—191; Руссоцкая Я. Восприятие лужицкой литературы в Польше в 1945—1967 гг., с. 193—211. Rec.: Petr J. «Pamiętnik słowiański», Wrocław, 1972, t. 22, s. 513—518; Russocka J. «Przegląd humanistyczny», Warszawa, 1972, No 2, s. 166—170.

Prace polonistyczne. Труды по полонистике. Ser. 28. Łódź — Wrocław, «Ossolineum», 1972. 243 s. Из содержания: Гос Е. Литература народов Югославии на страницах журнала «Kameny» (1933—1939), с. 61—74; Карвацкая Х. Витольд Вандурский, пропагандист творчества В. Маяковского в Польше, с. 75—96.

Reychman J. Friedrich Bodenstedt i Tadeusz Łada-Zabłocki. Ф. Боденштедт и Т. Лада-Заблоцкий. «Acta philologica», Warszawa, 1972, No 4, s. 133—156.

Schoell F. L. Wspomnienie o Tadeuszu Boyu-Żeleńskim. Воспоминания о Т. Бой-Желенском. «Stolica», Warszawa, 1972, No 40, s. 6—7.

Sielicki F. Aleksander Kuprin w Polsce (1905—1939). А. Куприн в Польше (1905—1939).— In: Z polskich studiów slawistycznych. Ser. 4. (T. 2). Nauka o literaturze. Warszawa, 1972, s. 131—139.

Sielicki F. Bohdan Zaleski w przekładach rosyjskich. Б. Залеский в русских переводах. «Przegląd humanistyczny», Warszawa, 1972, No 1, s. 141—142.

Slawistyczne studia literaturoznawcze poświęcone VII Międzynarodowemu kongresowi slawistów. Сборник исследований по славянским литературам, посвященный VII Международному съезду славистов. Wrocław etc., «Ossolineum», 1973. 268 s. (Polska akademia nauk. Komitet słowianoznawstwa.) Из содержания: Слизиньский Е. Восприятие творчества Иржи Волькера в Польше, с. 115—120.

Sokołowski J. O tłumaczeniu frazeologizmów rosyjskich na język polski. О переводе русских фразеологизмов на польский язык. «Slavica Wratislaviensia», 1972, III, s. 87—96.

Stosunki literackie polsko-bułgarskie. Studia pod red. J. Ślizińskiego. Польско-болгарские литературные связи. Статьи. Wrocław etc., «Ossolineum», 1971, 205 s. (Komitet słowianoznawstwa Pol. akad. nauk.) Rec.: Urban Z. «Pamiętnik słowiański», Wrocław etc., 1973, t. 23, s. 372—374.

Strazałkowa M. Z dziejów Camõesa w Polsce (1572—1972). Из истории переводов Камоэнса в Польше (1572—1972). «Kwartalnik neofilologiczny». Warszawa, 1972, No 4, s. 377—387.

Suchanek L. Nowoczesna poezja rosyjska w polskich przekładach i opracowaniach. Современная русская поэзия в польских переводах и переработках. «Życie literackie», Kraków, 1972, No 45, s. 9, 12.

Sziklay L. [Rec.: Nagy L. Délszláv népköltészet. Valogatta Vujičič D. Stojan. Budapest, 1969]. «Pamiętnik słowiański», Wrocław, etc., 1972, t. 22, s. 531—533.

Szkup J. Recepcja prozy amerykańskiej w Polsce Ludowej. Восприятие

американской прозы в Народной Польше в 1945—1965 гг. Warszawa, Uniwersytet warszawski, 1972. 185 s. Rec.: Furmańczyk W. «Kwartalnik neofilologiczny», Warszawa, 1974, No 2, s. 245—250.

Śliziński J. Franciszek Halas w Polsce. Ф. Галас в Польше. «Pamiętnik słowiański», Wrocław etc., 1972, t. 22, s. 177—193.

Śliziński J. Jan Kasprowicz u Słowian zachodnich. Ян Каспрович у западных славян.— In: Z polskich studiów sławistycznych. Ser. 4. (T. 2). Nauka o literaturze. Warszawa, 1972, s. 117—129.

Śliziński J. O królewiczu Marku w Polsce. О королевиче Марко в Польше. «Pamiętnik słowiański», Wrocław etc., 1972, t. 22, s. 383—391.

Walczak B. O przekładach facecji polskich na język rosyjski. О переводах польских фацеций на русский язык. «Slavia orientalis», Warszawa, 1972, No 1, s. 47—64.

* *Werwes H*. Tam gdzie Ikwy srebrne fale płyną. Z dziejów stosunków literackich polsko-ukraińskich w XIX i XX wieku. Przekład z ukraińskiego. Там, где Иквы серебристая струя... Из истории польско-украинских литературных связей в XIX и XX веках. Пер. с украинского. Warszawa, 1972, Państwowe wyd. naukowe 324 s. Rec.: Inglot M. «Pamiętnik literacki», Wrocław etc., 1973, № 4, s. 339—344.

Wierzbicka K. Z zagadnień dotyczących stosunku Wazowa do innych literatur słowiańskich. Отношение Ивана Вазова к другим славянским литературам. «Pamiętnik słowański», Wrocław etc., 1972, t. 22, s. 407—419.

Wierzbicki J. Z dziejów chorwacko-polskich stosunków literackich w wieku XIX. Из истории польско-хорватских литературных связей XIX века. Wrocław etc., «Ossolineum», 1970, 167 s.

Ziomek J. O przekładaniu przysłów. О переводе пословиц. «Teksty», Warszawa, 1972, No 6, s. 42—52.

Związki i paralele literatur polskiej i słowackiej. Księga referatów wygłoszonych na Sesji naukowej polsko-słowackiej w dniach 11—13 maja 1970 г. Связи и параллели польской и словацкой литератур. Доклады на научной сессии 11—13 мая 1970 года. Wrocław etc., «Ossolineum», 1972, 228 s. Из содержания: Кольбушевский Я. Первые польские переводы словацкой поэзии, с. 87—100; Абрахамович Д. Перевод как показатель восприятия (Г. Сенкевич), с. 149—158.

Živančević M. Stanko Vraz i Polacy. Станко Враз и поляки.— In: Zakład narodowy imienia Ossolińskich. Rocznik... t. 7. Wrocław etc., 1972, s. 271—300.

Żuławski J. O tłumaczeniu ksiąg. О переводе книг. «Poezja», Warszawa, 1972, No 7, s. 51—57.

РУМЫНИЯ

Кёвари А. Эренбург в Румынии.— In: Romanoslavica, t. 18. Bucureşti 1972, p. 413—427.

Barbă G. Primele pagini din proza şolohoviană in limba romăna. Первые страницы шолоховской прозы на румынском языке. «Analele Univ. Bucureşti», Limbi slave, 1972, an. 21, p. 53—65.

Baz-Fotiade L. L'activité des émigrants bulgares en Roumanie dans le probléme des traductions littéraires (depuis le commencement du XIX-e siècle jusqu'en 1877.). Деятельность болгарских эмигрантов

в Румынии в области художественного перевода (с начала XIX века по 1877 год).— In: Romanoslavica. t. 18, Bucureşti, 1972, p. 217—234.

Bercescu S. Prima traducere tipărită din Jean Jacques Rousseau. Первый печатный перевод Ж.-Ж. Руссо в Румынии. «Analele Univ. Bucureşti», Limbi romanice, 1972, an. 21, p. 77—83.

Cernovodeanu P. et Vătămanu N. La première traduction des «Aphorismes» D'Hippocrate en langue Roumaine. (XVIII[e] siècle.) Первый перевод «Афоризмов» Гиппократа на румынский язык. «Revue des études Sud-Est européennes», Bucarest, 1972, No 3, p. 491—510.

Cicanci O. Deux variantes grecques de l'oeuvre Stephanites et Ichnilates. «Стефанит и Ихнилат» в двух греческих вариантах. «Revue des études Sud-Est européennes», Bucarest, 1972, No 3, p. 449—458.

Doinaş S. A. Poezie şi modă poetică. Поэзия и поэтическая мода. Bucureşti, Ed. Eminescu, 1972. 316 p. Из содержания: Переводимость румынской поэзии, с. 273—277; Заметки переводчика [о работе над Гельдерлином и Малларме], с. 278—291; Хроника переводов [рец. на румынские переводы стихов Петрарки, Умберто Сабо, Анри Мишо], с. 292—316.

Gheorge I. Comparaţia cîtorva traduceri franceze ale «Mioriţei». Сравнительный анализ нескольких французских переводов румынской баллады «Миорица». «Studia Universitatis Babeş-Bolyai». Series philologia, Cluj, 1972, t. 17, No 1, p. 3—18.

Manu E. Ion Caraion. Ион Карайон [поэт и переводчик]. «Revista de istorie şi teorie literara», Bucureşti, 1972, No 4, p. 673—680.

Nicolescu T. Dostoievski şi literatura română dintre elle două războaie. Ф. М. Достоевский и румынская литература в межвоенный период. «Viaţa românească», Bucureşti, 1971, No 11, p. 96—104.

Petrică I. Interesul românilor pentru literatura polonă in a doua jumătate a secolu lui al XIX-lea. Интерес румын к польской литературе во второй половине XIX века.— In: Romanoslavica, t. 18. Bucureşti, 1972, p. 449—466.

Siupiur E. Rapports littéraires roumano-bulgares entre 1878—1916. Румыно-болгарские литературные связи в период между 1878—1916 гг. «Revue des études Sud-Est européennes», Bucarest, 1972, No 4, p. 693—710.

Stanciu C. Aspecte teoritice ale traducerii. Теоретические аспекты перевода. «Analele Universităţii din Timişoara». Ser. ştintifice filologice. 1972, vol. 10, p. 269—273.

Stojanović M. Adamantios Korais chez les serbes. А. Кораис в переводах на сербский язык. «Revue des études Sud-Est européennes», Bucarest, 1972, No 3, p. 511—518.

США

Adams R. M. Proteus, his lies, his truth. Discussions of literary translation. Протей, его ложь, его правда. Дискуссии о художественном переводе. N. Y., Norton, 1972. XII, 192 p. Rec.: Corwin Ph. Lifting the curse of Babel. «Nation», N. Y., 1973, vol. 216, No 11, p. 343—344; Sokolov R. A. «New York times book review», 1973, Jan. 21, p. 2; Romney C. Comments on: «Proteus, his lies, his truth. Discussions of literary translation». «Babel», Gerlingen, 1973, vol. 19, No 4, p. 156—157.

**Austin P. B.* On translating Bellman. О переводе произведений К. М. Беллмана. «Scandinavian studies», N. Y., 1971, Spring, p. 160—168.

Bernal Labrada E. El idioma de Whitman: su traduccion. Язык У. Уитмена в переводе. «Revista interamericana de bibliografia», Washington, D. C., 1971, No 1, p. 46—63.

Brown C. [Рец. на книгу: Мастерство перевода. Сб. 6, 1969. М., 1970.] «Slavic review», Seattle, 1972, vol. 31, No 3, p. 736—737.

**Bussy C. de.* A study of William Kenrick's English translation of Rousseau's «Julie, ou la nouvelle Héloise». Английский перевод произведения Ж.-Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза», выполненный У. Кенриком. Washington, The Catholic university of America press, 1971, VI, 113 p. (Studies in Romance languages and literatures.)

Cevallos Calderón J. The translation of rhythm. An essay of American Alexandrine... Перевод ритма. Эссе об американском александрийском стихе. S. L. Equatorial House, USA, 1970, 34 p.

**Connor T.* Translating the «barbarians»: a new book in an old tradition. «Варвары» в переводе. Новая книга в старой традиции. [Rec.: Mole The G. T'U-Yü-Hun from the Northern wei to the time of the five dynasties. Roma, 1970, XXXI, 286 p.] «Harvard journal of Asiatic studies», Cambridge, Mass., 1972, p. 240—255.

**Foster J. L.* On translating hieroglyphic love songs. О переводе иероглифических любовных песен. «Chicago review», 1971, Aut., p. 70—94; 1972, Winter, p. 95—113.

Fowler R. Hē Erēmē Chōra: Seferis translation of «The Waste land». Поэма Т. С. Элиота «Бесплодная земля» в переводе Г. Сефериадеса. «Comparative literature studies», Urbana, Ill., 1972, No 4, p. 443—454.

Giovanni N. T. di. At work with Borges. Переводя Х. Л. Борхеса. «Antioch review», Yellow Springs, Ohio, 1970—1971, Fall-Winter, p. 290—298. То же: «Books abroad», Norman, Okla, 1971, No 2, p. 434—443.

**Grab F. D.* Yeats's King Oedipus. «Царь Эдип» Софокла в переводе У. Йетса. «Journal of English and German philology», Urbana, Ill., 1972, July, p. 336—354.

**Kudriavtseva G. A.* Principle of freedom of translation in Soviet copyright law. Принцип свободы перевода в советском авторском праве. «Soviet review», N. Y., 1971, Spring, p. 52—64.

Lago M. M. Tagore in translation: a case study in literary exchange. Р. Тагор в переводе — из опыта литературных связей. «Books abroad, Norman, Okla, 1972, No 3, p. 416—421.

Masson de Gómez V Una desconocida traducción castellana de un capitolo del poeta italiano Serafino Aquilano. Неизвестный кастильский перевод из произведения итальянского поэта Серафино дель Акило. «Romance notes», Chapel Hill, N. C., 1972, No 2, p. 372—375.

Onyshkevych I. M. L. [Рец.: Вопросы теории художественного перевода. Сб. статей. М., 1971.] «Books abroad», Norman, Okla, 1972, vol. 46, No 3, p. 507—508.

Schick K. Interdeterminacy of translation. Неопределенность перевода. «Journal of philosophy», Lancaster, Pa, 1972, vol. 69, No 20, p. 818—832.

Sebba H. Stuart Gilbert's Meursault. A strange «Stranger». Образ Мерсо в

переводе С. Гилберта. Чужой «Чужой» [А. Камю.] «Contemporary literature», Madison, 1972, vol. 13, No 3, p. 334—340.

Segal E. Confronting the untranslatable. Лицом к лицу с непереводимым.— In: Yearbook of comparative and general literature, vol. 20. Bloomington, 1971, p. 24—27.

Spencer Ch. Nahum Tate. Н. Тэйт. N. Y., 1972. 184 p. (Twayne's English authors series. 126.) Из содержания: Переводы из Овидия и Ювенала, с. 49—53.

**Tanner W. E.* A study of the lady Gregory's translations of Molière. Diss. Мольер в переводах Грегори. Диссертация. University of Tulsa, 1972. 152 p.

**Velínský L.* L'auteur et le traducteur: Michaux en anglais. Автор и переводчик. Анри Мишо на английском языке. «Language quarterly», Tampa, Florida, 1971—1972, vol. 10, No 3—4, p. 45—48.

Wallace J. Query on radical translation. О теории «радикального перевода» Квайна. «Journal of philosophy», Lancaster, Pa, 1971, vol. 68, No 6, p. 143—151.

ФИНЛЯНДИЯ

**Essen M. von.* Beckett, traducteur de lui-même. С. Беккетт как переводчик своих произведений. «Neuphilologische Mitteilungen», Helsinki, 1972, Bd. 73, No 4, S. 866—892.

**Moyne E. J.* «Leaves of Grass» and Granite Boulders: Walt Whitman and Finland. «Листья травы» и валуны. Уолт Уитмен и Финляндия. «Neuphilologische Mittellungen», Helsinki, 1972, Bd. 73, No 1, S. 235—244.

Norrman R. Tolka eller översäkta? Толкование или перевод? «Finsk tidskrift», Helsingfors, 1971, h. 4—5, S. 177—184.

Rintala E. Uuden testamentin suomennoksen käännösperiatteista. Новый завет в финском переводе. Понятие адекватного перевода. «Virittäjä», Helsinki, 1972, No 2, s. 161—169.

ФРАНЦИЯ

**Curtis J.-L.* Traduire Shakespeare. Переводя Шекспира. «Countrepoint»» Paris, 1972, No 7—8, juill — nov., p. 253—258.

Demény J. A propos du Kalevala en Hongrie. По поводу «Калевалы» в Венгрии. «Etudes finno-ougriennes», Paris, 1971, t. 8, p. 57—60.

**Chomarat J.* «L'Éloge de la folie», et ses traducteurs français au XX^e^ siècle. «Похвала глупости» Эразма Роттердамского и ее французские переводчики в XX веке. «Bulletin de l'Association Guillaume Budé», Paris, 1972, p. 169—188.

Denis L. Synthèse des exposés et débats. Изложение выступлений и прений. [На Международном коллоквиуме по вопросам перевода в Ницце.] «Traduire», Paris, 1972, No 71—72, p. 11—15.

**Drysdall D. L.* La «Celestina» en France de 1521 à 1812. Thèse. «Целестина» [испанская трагикомедия XV века] во Франции с 1521 по 1812 год. Диссертация. Paris, 1970, IV, 539 ff. dactylogr.

Duranteau J. Rencontre avec Georges Lisowski. Встреча с Г. Лисовским [переводчиком романа Т. Конвицкого «Восхождение» на французский язык]. «Lettres françaises», Paris, 1972, No 1423, p. 4.

*Étiemble R. Quelques exercices de traduction poétique. Некоторые опыты поэтического перевода. «Création», Paris, 1972, No 2, p. 29—33.

Fourquet J. La traduction vue d'une théorie du langage. Перевод с точки зрения лингвистики. «Langages», Paris, 1972, No 28, p. 64—69.

Gennist A. Le théâtre de Shakespeare dans l'oeuvre de Pierre Le Tourneur. 1776—1783. Thèse... Театр Шекспира в переводе П. Летурнера. 1776—1783. Диссертация. Rennes, 1971. 268 p. (Université de Rennes. Fac. des lettres et sciences humaines.)

Ioannidi H. Le travail du poète et le problème de la traduction. Труд поэта и проблема перевода. «Critique», Paris, 1972, t. 28, p. 354—368.

Kopeczi B. Stendhal en Hongrie. Стендаль в Венгрии. «Europe», Paris, 1972, No 519—521, p. 207—214.

*Laperrousaz E.-M. A propos de deux traductions et commentaires récentes du «Cantique des cantiques». По поводу двух новых переводов и комментариев «Песни песней». «Annales de la Faculté des lettres de Bordeaux», 1971, t. 73, p. 365—373.

Lebreton-Savigny M. Victor Hugo et les américains. 1825—1885. Thèse... Виктор Гюго и американцы. 1825—1885. Диссертация. P., Klincksieck, 1971. 340 p. avec facs. (Bibl. franç. et romane. Ser. C: Études littéraires. 31). Из содержания: ч. 1. Переводы и французские версии, с. 15—103.

Malinverni P. La situation sociale et fiscale des traducteurs. Социальное и материальное положение переводчиков. «Traduire», Paris, 1972, No 70, p. 14—17.

Meschonnic H. Propositions pour une poétique de la traduction. Предложения по поэтике перевода. «Langages», Paris, 1972, No 28, p. 49—54.

*Meschonnic H. Traduire Trakl. Переводя Г. Тракля. «Quinzaine littéraire», Paris, 1972, 16 juill., p. 13—15.

*Mhina G. A. The place of kiswahili in the field of translation. Место суахили в переводах. «Présence africaine», Paris, 1971, No 78, p. 200—212.

*Micha R. Shakespeare ce noble démon. [«Sonnets» dans la version française de Jouve.] Шекспир, этот благородный демон. «Сонеты» во французском переводе Ж.-П. Жува.— In: Jouve J.-P. Cahiers dirigés par R. Kopp et Dominique de Roux. Paris, 1972, p. 355—359.

Moskowitz D. Enseignement de la traduction à l'ESIT (Ecole supérieure d'interprètes et de traducteurs). Обучение переводу в Высшей школе переводчиков. «Langages», Paris, 1972, No 28, p. 110—117.

Noël C. L'atmosphère du Colloque. Атмосфера коллоквиума. [О Международном коллоквиуме переводчиков в Ницце.] «Traduire», Paris, 1972, No 71—72, p. 6—8.

*Ramos V. Identification de trois romans français traduits en portugais par Elísio. Сравнение трех французских романов, переведенных на португальский язык Ф. Элизио. «Revue de littérature comparée», Paris, 1972, t. 46, p. 242—248.

Rey A. Lexicologie et traduction. Лексикология и перевод. «Traduire», Paris, 1972, No 70, p. 3—9.

*Schib G. «Les trésors des humains». Incunable contenant la traduction française de la «Doctrina pueril» de Lull. «Сокровища человечества».

Инкунабула, содержащая французский перевод «Обучения детей» Раймонда Луллия. «Romania», Paris, 1972, t. 93, p. 113—123.
*Schogt H. Problèmes stylistiques de la traduction. Стилистические проблемы перевода.— In: Problèmes de l'analyse textuelle. Paris, 1971, p. 63—70.
Taber Ch. R. Traduire le sens, traduire le style. Переводить смысл, переводить стиль. «Langages», Paris, 1972, No 28, p. 55—63.
Thieberger R. Le langage et la traduction. Язык и перевод. «Langages», Paris, 1972, No 28, p. 75—84.
Wandruszka M. Le bilinguisme du traducteur. Биллингвизм переводчика. «Langages», Paris, 1972, No 28, p. 102—109.
Zemb J.-M. Le même et l'autre. Les deux sources de la traduction. То же и другое [Идентичное и эквивалентное]. Два источника перевода. «Langages», Paris, 1972, No 28, p. 85—101.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Влашинова В. Из истории переводов. [Рец. на книгу: Dohnal B. Překladatel a básník. Petr Křička a česke i cizí překlady z Puškina. Praha, 1970. 273 s.]. «Slavica Slovaca», Bratislava, 1972, No 4, s. 407—409.
Лешка О. К характеристике переводных текстов. «Bulletin Ůstavu ruského jazyka a literatury», Praha, 1972, t. 16, s. 15—18.
Матгаузерова С. мл. Над чешскими переводами «Двенадцати» А. А. Блока. «Slavica Slovaca», Bratislava, 1972, No 4, s. 301—311.
Baluch J. Mickiewicz i Słowacki w przekładach Halasa. А. Мицкевич и Ю. Словацкий в переводах Ф. Галаса. «Slavia», Praha, 1972, No 3, s. 274—284.
Baluch J. Norma i konwencja translatorska jako kryterium oceny przekładu. Норма и переводческая конвенция как критерий оценки перевода. «Slavica Slovaca», Bratislava, 1972, No 4, s. 353—358.
Dobbie A. M. Comments on the «Pampadeia» and «Panorthosia» of Comenius from the point of view of the translator. Комментарий к произведениям Коменского с точки зрения переводчика. «Acta Comeniana», Praha, 1972, No 3, s. 427—430.
Ďurišin D. Die Äquivalenz in der literarischen und nichtliterarischen Übersetzung. Эквивалентность в художественном и нехудожественном переводе. «Slavica Slovaca», Bratislava, 1972, No 4, s. 359—377.
Felix J. Naša prekladova literatúra. (K jubileu Tatranu.) Наша переводная литература. (К юбилею издательства «Tatran».) «Slovenské pohl'ady», Bratislava, 1972, No 5, s. 116—123.
Formánková V. K Erbenovu překladu slovanských pohádek. Перевод славянских сказок К. Эрбеном. «Naše řeč», Praha, 1972, No 2-3, s. 171—177.
Fried I. A szép hütlenek. [Рец. на книгу: Gy. Rába. Versübersetzungen von Babits, Kosztolányi und Árpád Tóth. Budapest, 1969.] «Slavica Slovaca», Bratislava, 1972, No 4, s. 405—407.
Hofman A. Heinrich Mann a Československo. Г. Манн и Чехословакия. «Philologica pragensia», 1972, No 1, s. 49—63.
Chmel R. Literatúry v kontaktoch. Štúdie o slovensko-mad'arských literárnych vzt'ahoch. Межлитературные контакты. Статьи о словацко-

венгерских литературных связях. Bratislava, 1972. 231 s. (Slovenska akad. vied.) Из содержания: Роль перевода в литературных контактах, с. 124—156.
Ivaničková H. Broniewski v Československu. В. Броневский в Чехословакии. «Slovenské pohl'ády», Bratislava, 1972, No 7, с. 156—159.
Kardyni-Pelikánová K. Powieści polityczne J. I. Kraszewskiego w Czechach. Политические романы Крашевского в Чехии.— In: Slavica. (Red. J. Jahn). III, Praha, 1972, s. 49—57.
Klátik Z. Mičátkove preklady poviedok Simu Matuvulja. Переводы рассказов С. Матувуля, выполненные В. Мичатеком. «Slovenská literatura», Bratislava, 1972, No 5, s. 477—488.
Lesňáková S. Aktuálna a vývinová hodnota prekladu. (Slovenské preklady poviedky A. P. Čechova «Rotschildove husle».) Актуальная и историческая ценность перевода. (Словацкие переводы рассказа А. П. Чехова «Скрипка Ротшильда».) «Slavica Slovaca», Bratislava, 1972, No 4, s. 312—319.
Marušiak O. My a M. Šolochov. Мы и Михаил Шолохов. «Slovenské pohl'ády», Bratislava, 1972, No 9, s. 138—145.
Nevrlý M. Umelecký preklad na Ukrajine. [Рец. на книгу: Коптилов В. Актуальні питання українського художнього перекладу. Київ, 1971.] «Slavica Slovaca», Bratislava, 1972, No 4, s. 397—399.
Panovová E. Janko Jesenský — překladatel' ruskej poézie. Я. Есенский — переводчик русской поэзии.— In: Genéza slovenskej socialistickej literatúry. Bratislava, 1972, s. 314—324.
Panovová E. K. K historii překladu. К истории перевода. [Рец. на книгу: Dohnal B. Překladatel s básník. Petr Křička a české i cizí překlady z Puškina. Praha, 1970, 273 s.]. «Slovenská literatura», Bratislava, 1972, No 6, s. 630—631.
Panovová E. Slovenski preromantici a romantici a Puškinova balada Pieseň o múdrom Olegovi. Словацкие предвестники романтизма и романтики и «Песнь о вещем Олеге» А. С. Пушкина. «Slavica Slovaca», Bratislava, 1972, No 4, s. 320—333.
Panovová E. S. H. Vajanský a A. K. Tolstoj. С. Ваянский и А. К. Толстой. «Slovenská literatura», Bratislava, 1972, No 5, s. 444—463.
Parolek R. [Rec.: 1) Dohnal B. Překladatel a básník. Praha, 1970. 273 s. 2) Dohnal B. Geneze překladu. Praha, 1971. 156 s.] «Slavia», Praha, 1972, No 2, s. 224—227.
Popović A. Česká antologia o preklade. Чешская антология [статей] о переводе. [Rec. na kn.: Překlad literárniho díla. Praha, 1970. 553 s.] «Slovenské pohl'ady», Bratislava, 1971, No 8, s. 142—144.
Popović A. Dve knihy o umeleckom preklade. Две книги о художественном переводе. 1. A. Huyssen. Die frühromantische Konzeption von Übersetzung und Aneignung. Zürich — Freiburg, 1969. 199 S. 2. R. Wuthenow. Das fremde Kunstwerk. Aspekte der literarischen Übersetzung. Göttingen, 1969. 188 S. «Slavica Slovaca», Bratislava, 1972, No 4, s. 399—404.
Popović A. Umelecký preklad ako hodnota národnej kultúry. Художественный перевод как достояние народной культуры. «Romboid», Bratislava, 1972, No 6, s. 14—19.
Popović A. Die Stellung der Übersetzungstheorie im System der Literaturwissenschaft. Теория перевода в системе литературоведения. «Slavica Slovaca», Bratislava, 1972, No 4, s. 378—395.

Sborník statí o jazyce a překládání. Сборник статей о языке и переводе. Praha, Státní pedag. nakladatelství, 1972. 256 s. (Acta Universitatis 17 Novembris Pragensis. Řada filologická, sv. 3.) Из содержания: Важеха В. Некоторые замечания о языковых аспектах перевода пословиц, с. 172—190; Илек Б. Границы точности в переводе художественной литературы, с. 217—233.

Sprincl J. K překladu českých veršu do latiny. (O prozódii přizvučně—časoměrné v latině.) О переводе чешской поэзии на латинский язык. (О передаче тоники в метрической латинской просодии.) «Listy filologické», Praha, 1972, No 1, s. 3—8.

Stehlíková E. Několik poznámek k českým překladům Plautových komedií. Несколько замечаний по поводу чешских переводов комедий Плавта. «Česká literatura», Praha, 1972, No 3, s. 250—255.

Šimonovič J. Próza o básni. Проза о поэзии. [О теории поэзии и проблемах поэтического перевода.] Bratislava, «Slovensky spisovatel», 1972, 82 s.

Jozef Škultéty (1853—1948). Zborník z vedeckej konferencie Ústavu slovenskej literatúry SAV a Literárneho archívu Matice slovenskej v dnoch 23, a 24 mája 1968 v Turč. Tepliciach. Йозеф Шкультеты (1853—1948). Сборник статей Научной конференции Института словацкой литературы Словацкой Академии наук и Матицы словацкой, состоявшейся в Турчанских Теплицах 23 и 24 мая 1968 года. Martin, 1970. 243 s. (Matica slovenská. Documenta litteraria Slovaca, č. 10). Из содержания: Лешнякова С. Й. Шкультеты и русская литература, с. 56—64; Хмель Р. Й. Шкультеты и венгерская литература, с. 92—103; Бртань Р. Йозеф Шкультеты и славяне, с. 129—140; Абрахамичувна Д. Й. Шкультеты и поляки, с. 168—174.

Święch J. Tłumaczenie a problemy historii literatury. Перевод и проблемы истории литературы. «Slavica Slovaca», Bratislava, 1972, No 4, s. 291—300.

Święch J. Fidus interpres. Верный переводчик (по поводу польских работ о переводе.) «Slavica Slovaca», Bratislava, 1972, No 4, s. 396—397.

Tradície a literárne vzt'ahy. (Zborník z Konf. o vzt'ahoch slovenskej a mad'arskej literátury v Smoleniciach v dnoch 17.—18. nov. 1969.) Традиции и литературные связи. (Сборник трудов Конференции о взаимосвязях словацкой и венгерской литератур в Смоленицах, 17—18 ноября 1969 года.) Bratislava, Slov. akad. vied, 1972. 275 s. Из содержания: Костольны А. Гвездослав и Мадач, с. 189—195; Жилка Т. Статистика в теории перевода, с. 227—237.

Urban Z. Pozapomenutá tvář Boženy Němcove. Vztah B. Němcové k myšlence slovanské vzájemnosti a kulturám slovanských národů. Позабытые черты облика Божены Немцовой. Отношение Б. Немцовой к сторонникам межславянских связей и культурам славянских народов. Praha, Karlova Universita, 1970. 144 s. Rec.: Dutkowski J. «Pamiętnik słowiański», Wrocław etc., 1972, t. 22, s. 486—492; Vlašínova V. «Slavia», Praha, 1972, No 2, s. 222—223; Jähnichen M. «Zeitschrift für Slawistik», Berlin, 1972, Bd. 17, No 4, S. 599—601.

Válková Z. Poznámky k problematice slovenských prekladov sovietskej (ruskej) poézie 1945—1956. Заметка к проблеме словацких переводов советской (русской) поэзии в 1945—1956 гг.— In: Genéza slovenskej socialistickej literatúry. Zborník stúdií a článkov. Bratislava, 1972, s. 336—344.

Vantuch A. Portrait d'un traducteur. (J. Felix.) Портрет переводчика (Й. Феликса). «Slavica Slovaca», Bratislava, 1972, No 4, s. 410—412.

Veselý J. Marie von Ebner-Eschenbach a česká literatura. Мария фон Эбнер-Эшенбах и чешская литература.— In: Germanistica pragensia, 6, Praha, 1972, s. 91—100.

Vzťahy slovenskej a poľskej literatúry od klasicizmu po súčasnost. Взаимосвязи словацкой и польской литератур от эпохи классицизма до наших дней. Bratislava, Vyd-vo Sloven. akad. vied, 1972. 383 s. (Slovenská akad. vied. Ústav svetovej lit. a jaz. Bibliotheca slav. slovac. 3.) Из содержания: Седлак Я. Комедии А. Фредро в словацком переводе и театральной культуре, с. 141—162; Абрахамович Д. Польская литература в Словакии на рубеже XIX и XX веков, с. 185—191; Руссоцкая Я. Словацкая литература в польских журналах в период между войнами, с. 193—206; Старнавский Е. Журнал «Kamena» как пропагандист словацкой культуры в Польше, с. 207—211; Пиотровский А. Феликс Гвиждж и Словакия, с. 213—222; Слизиньский Е. Восприятие творчества Яна Смрека в Польше, с. 259—267; Кохоль В. Польский силлабизм в силлаботонических субстанциях. «Крымские сонеты» А. Мицкевича в словацком, чешском и русском переводе, с. 291—301; Болек А. Перевод «Баллад и романсов» А. Мицкевича, выполненный Й. Банским, с. 303—320; Бартош О. К общим вопросам оценки словацких и чешских переводов с польского языка, с. 321—327; Хиеровский З. Польские переводы словацкой литературы после 1945 года в свете художественного анализа, с. 329—349; Маданы Э. Восприятие словацкой литературы в Польше после 1945 года, с. 351—360.

Z. U. Česká literatura v Bulharsku. Чешская литература в Болгарии. «Tvorba», Praha, 1972, No 23, s. 6.

ШВЕЙЦАРИЯ

**Barratt G. R. V*. I. I. Kozlov, the translations from Byron. Переводы И. И. Козлова из Байрона. Bern, Frankfurt/M., Lang, 1972. 128 s.

**Gsteiger M*. Französische Symbolisten in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende (1869—1914). Французские символисты в немецкой литературе на рубеже столетий (1869—1914). Bern, München, Francke, 1971. 324 S. Bibliogr.: S. 299—315.

**Kahn F*. Traduction et linguistique. Перевод и лингвистика. «Cahiers Ferdinand de Saussure», Genève, 1970—1972, t. 27, p. 21—42.

Koller W. Grundprobleme der Übersetzungstheorie. Unter besonderer Berücksichtigung schwedisch-deutscher Übersetzungsfälle. Diss. Основные проблемы теории перевода. Главным образом, на примере шведско-немецких переводов. Bern — München, Francke, 1972, 198 S. (Acta Univ. stockholmiensis. Stockholmer germanistische Forschungen. 9). Rec.: Bracher U. Übersetzer und seine Theorie. «Der Übersetzer», Stuttgart, 1973, Jg. 10, No 9, S. 3.

**Marguerat D*. Traduire la Bible, aujourd'hui. Перевод Библии сегодня. «Revue de théologie et de philosophie», Lausanne, 1972, N. S, t. 22, p. 103—116.

Rau W. Versuch einer deutschen Übersetzung der Kāthaka-Upanişad. Опыт немецкого перевода Упанишад. «Asiatische Studien», Bern, 1971, Bd. 25, S. 158—174.

Schwarz A. Der deutsch-redende treue Schäfer: Guarinis «Pastor Fido» und die Übersetzung von Eilger Mannlich 1619, Statius Ackermann 1636, Hofmann von Hofmannswaldau 1652, Assman von Abschatz 1672. Как верный пастух заговорил по-немецки. «Верный пастух» Б. Гварини и перевод Э. Маннлиха 1619 г., С. Аккермана 1636 г., Г. фон Гофмансвальдау 1652 и А. фон Абшатца 1672 г. Bern, Lang; Frankfurt/M., Lang, 1972. 282 S.

**Suzuki Shoichiro.* Comment j'ai traduit en japonais le «Journal» de Stendhal. Как я переводил на японский язык «Дневник» Стендаля. «Stendhal club», Lausanne, 1971, No 51, p. 233—243.

Vian F. Florent Chrestien lecteur et traducteur d'Apollonios de Rhodes. Флоран Кретьен читатель и переводчик Аполлония Родосского. «Bibliothèque d'humanisme et renaissance. Travaux et documents», Genève, 1972, t. 34, No 3, p. 471—482.

**Weder H.* Walser's Roman «Der Gehilfe» in französischer und italienischer Übersetzung. Роман Р. Вальзера «Помощник» во французском и итальянском переводах. «Schweizer Monatshefte», Zürich, 1972—1973, Bd. 52, S. 215—218.

ШВЕЦИЯ

**Enlund S.* Sven Lidmans Augustinusoversättning. Свен Лидман как переводчик св. Августина. «Svensk literaturtidskrift», Stockholm, 1972, No 2, S. 10—14.

**Grähs L.* Übersetzung und Sprachpädagogik oder ist das Übersetzen eine besondere Sprachfertigkeit. Перевод и преподавание языков. Является ли умение переводить особым лингвистическим даром.— In: Germanistische Beiträge. Gert Mellbourn zum 60. Geburtstag dargebracht... Stockholm, 1972, S. 49—86.

**Holmér G.* Quelques réflexions sur les traductions françaises d'oeuvres latines au moyen âge. Размышления по поводу французских переводов латинских книг в средние века. «Studier i modern språkvetenskap», Uppsala, 1972, N. S., t. 4, S. 177—189.

**Koller W.* Probleme, Problematik und Theorie des Übersetzens. Проблемы, проблематика и теория перевода. «Studier i modern språkvetenskap», Uppsala, 1972, N. S, t. 4, S. 131—162.

**Svennigsson C. E.* Har översättarkonsten en historia? Имеет ли историю искусство перевода? Lidingö, Internationella bokkluben, 1972. 15 s. (Vie och världslitteraturens skriftserie N 1.)

ЮГОСЛАВИЯ

Бертолино Н. Две књиге наших песника на француском. Две книги нашего поэта на французском языке. [Рец. на книгу: D. Maksimović. Choix de poèmes. Paris, 1971; Poésie paysanne serbe. Paris, 1969.] «Мостови», Београд, 1972, № 3 (11), с. 264—268.

Дреновац J. Бастиони језика. [Рец. на сборник: Мастерство перевода. М., 1970.] «Мостови», Београд, 1972, № 4 (12), с. 349—358.

Ђорђевић М. Екерманови «Разговори са Гетеом». [Преведена књига.] Разговоры Эккермана с Гёте в переводах на языки народов Югославии. «Мостови», Београд, 1972, № 1 (9), с. 56—62.

Ђорђевић М. Велимир Живојиновић Massuka. Велимир-Массука Живойнович. «Мостови», Београд, 1972, № 4 (12), с. 289—295.

Живановић Б. О једном препеву Стојана Новаковића I—II. Об одно-поэтическом переводе Стояна Новаковича. «Мостови», Београд, 1972, № 1 (9), с. 3—13; № 2 (10), с. 147—152.

Јовановић М. Са годишње скупштине Удружења књижевних преводилаца Србије одржане 28 маја 1972. Годичное собрание Союза переводчиков художественной литературы Сербии, состоявшееся 28 мая 1972 года. «Мостови», Београд, 1972, № 2 (10), с. 167—169.

Кићовић-Пејаковић С. Лаза Костић и енглеска књижевност. Л. Костич и английская литература. «Зборник Матице српске за књижевност и језик», Нови Сад, 1972, књ. 20, с. 2, с. 319—337.

Куић Р. Живојин Симић. Поводом седамдесетпетогодишнице живота. Ж. Симич. По поводу его семидесятипятилетия. «Мостови», Београд, 1972, № 1 (9), с. 37—41.

Клаћик З. Словачка песма о Црној Гори и њено српско тумачење. Словацкая поэма о Черногории и ее сербский перевод. «Зборник за славистику». Нови Сад, 1972, № 3, с. 145—156.

Марковић Б. Типски уговор о превођењу. Типовой договор о переводе. «Мостови», Београд, 1972 № 3 (11), с. 250—256.

Маројевић Р. Српски преводи Блокове поеме «Двенадцать». I—II. Сербские переводы поэмы А. Блока «Двенадцать». «Мостови», Београд, 1972, № 3 (11), с. 193—203; № 4 (12), с. 345—348.

Мамарић М. Нада Ђурчија-Продановић, пополаризатор наших умотворина у свету и писац за омладину. Н. Джурчия-Продановић, популяризатор нашего творчества в мире и писательница для юношества. «Мостови», Београд, 1972, № 3 (11), с. 245—247.

Мартиновић Н. С. О преводу «Горског вијенца» и интересовању за есперанто у Црној Гори. О переводе «Горного венка» П. Негоша на эсперанто и интерес к эсперанто в Черногории. «Овдје», Титоград, 1972, бр. 32, с. 26.

Митропан П. Повратак у стару постојбину. Возвращение на старую стезю. «Мостови», Београд, 1972, № 1(9), с. 63.

Мунен Ж. Да ли научно проучавањ е операције превођења треба да буде грана лингвистике? Должно ли научное исследование перевода стать областью языкознания? «Мостови», Београд, 1972, № 1 (9), с. 43—48.

Николовски Т. Прва македонска книга на полски јазик и осврт врз современата македонска литература. Первая македонская книга на польском языке и краткий обзор современной македонской литературы. «Современност», Скопје, 1972, № 5, с. 503—506.

Новељић Б. Страни листови о преводу «Горског вијенца» на есперанто. О переводе «Горного венка» П. Негоша на эсперанто. «Овдје», Титоград, 1972, бр. 43, с. 21.

Петровић С. Др. Милош Н. Ђурић (1892—1967). Поводом годишњице смрти. Милош Н. Джурич. В связи с пятилетием со дня смерти. «Мостови», Београд, 1972, № 4 (12), с. 329—334.

Правилник о додељ ивању преводилачке награде «Др. Милош Н. Ђурић» са изменама и допунама на Пленуму Удружења од 26 *октобра* 1971. Порядок присуждения премии за перевод имени Милоша Н. Джурича с изменениями и дополнениями, принятыми на пленуме Союза переводчиков от 26 октября 1971 года. «Мостови», Београд, 1972, № 2 (10); с. 170—171.

Радновић У. «Мемоари Петре Богаља» на пољском језику. «Мемуары Петра Калеки» по-польски. [Рец. на книгу: Selenić S. Pamiętnik

Piotra Kaleki. Warszawa, 1971. 254 s.] «Мостови», Београд, 1972, № 2 (10), с. 159—162.

Радојковић Ж. Преводилаштво у Белгији. Переводческое дело в Бельгии. [Рец. на статью: Van Hoff V. Le marché de la traduction en Belgique. «Le linguiste», Bruxelles, 1971, No 1—2, p. 1—29.] «Мостови», Београд, 1972, № 2 (10), с. 162—165.

Стипчевић Н. Винченцо Миагостовић и његов превод «Песме о песми». В. Миагостович и его перевод «Песни песней» Й. Й. Змая. «Зборник Матице српске за књижевност и језик», Нови Сад, 1972, књ. 20, св. 1, с. 20—28.

Танасковић Д. Уз избор «Из персијске поезије». Над сборником «Из персидской поэзии». [Рец. на книгу: Бајрактаревић Ф. Из персијске поезије. Београд, 1971.] «Мостови», Београд, 1972, № 2 (10), с. 157—159.

Танасковић Д. Шехерезада понову међу нама. Шехерезада снова среди нас. [Рец. на книгу: Хиљаду и једна ноћ. С руског превео Марко Видојковић. Загреб, 1971.] «Мостови», Београд, 1972, № 3 (11), с. 257—260.

Шаулић А. Гундулићев «Осман» на руском. «Осман» И. Гундулича на русском языке [в переводе В. К. Зайцева]. «Мостови», Београд, 1972, № 1 (9), с. 66—69.

Badalić J. Rusko-hrvatske književne studije. Русско-хорватские литературные исследования. Zagreb, «Liber», 1972, 479 s. s il. Из содержания: «Слово о полку Игореве» в хорватском переводе, с. 21—50; переводы русских книг в литературе эпохи национального возрождения, с. 146—159; переводы А. Пушкина у хорватов, с. 177—180; М. Ю. Лермонтов, с. 215—221; Н. В. Гоголь в хорватской литературе, с. 223—247; Т. Г. Шевченко, с. 249—260; И. С. Тургенев, с. 289—344; Ф. М. Достоевский, с. 345—387; Л. Н. Толстой, с. 389—433; А. М. Горький, с. 435—457; поэма А. А. Блока «Двенадцать» в переводах на языки народов Югославии, с. 459—469. Rec.: Dolanský J. «Slavia», Praha, 1973, No 4, s. 433—435.

Bašić S. Edgar Allan Poe u hrvatskoj i srpskoj književnosti. Э. А. По в хорватской и сербской литературе.— In: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti. Rad. t. 365, Beograd, 1972, s. 135—255.

Cernecca D. Contatto linguistico e traduzione. Языковые контакты и перевод. «Linguistica», Ljubljana, 1972, No 12, s. 23—29.

Engelsfeld M. Krleža into English. The first English translation of Krleža's novel «Povratak Filipa Latinovicza» («The return of Philip Latinovicz») and problems of rendering Krleža into English. М. Крлежа на английском языке. Первый английский перевод романа М. Крлежи «Возвращение Филиппа Латиновича» и проблемы перевода Крлежи на английский язык. «Studia romanica et anglica zagrabiensia», 1972—1973, No 33—36, p. 279—292.

Ivir V. Linguistic and extra-linguistic considerations in translation. Лингвистические и нелингвистические размышления о переводе. «Studia romanica et anglica zagrabiensia», 1972—1973, No 33—36, p. 615—626.

Janković S. Za adekvatno prevođenje linguističkih tekstova. За адекватный перевод языковедческих текстов. «Pregled», Sarajevo, 1972, No 10, s. 1333—1351.

Klopčič F. O prevodih iz ruščine. О переводах с русского языка. «Sodobnost», Ljubljana, 1972, No 3, s. 300—312.

Krakar L. Župančičeva pesem «Tiho prihaja mrak» v treh ruskih prevodih. Стихотворение О. Жупанчича «Тихо подходит мрак...» в трех русских переводах. «Jezik in slovstvo», Ljubljana, 1972—1973, št. 6, s. 200—207.

Vojovoda S. Prevođenje kao znanost. Перевод как наука. «Odjek», Sarajevo, 1972, No 15—16, s. 5, 11.

ЯПОНИЯ

**Kobayashi Saé.* Problèmes de traduction lors des premières rencontres sino-européennes. Проблемы перевода в эпоху первых китайско-европейских контактов. «Études de langue et littérature française», Tokyo, 1972, an. 20, mars, p. 1—12.

**Tadao Yokoi.* Goyaku akuyaku no byōri. Психология ошибочных и неточных переводов. Tokyo, Gendai janarizumu shuppankai, 1971. 276 p.

СОДЕРЖАНИЕ

М. Бажан. Высокая миссия 3

ТЕОРИЯ И КРИТИКА

С. Ковганюк *(Одесса)*. Как я переводил прозу М. Шолохова 19
Р. Литвинов *(Гомель)*. О русских переводах белорусской поэзии для детей 33
К. Амбрасас-Саснава *(Вильнюс)*. Где ставить переводоведение на книжных полках? 54

Пушкин на языках народов Советского Союза

М. Бажан *(Киев)*. Великая задача 66
М. Новикова *(Симферополь)*. Гений, парадоксов друг . . 69
С. Иванов *(Ленинград)*. «Евгений Онегин» на языках народов Средней Азии 93
Е. Егорова. Максим Рыльский — переводчик Пушкина . . . 107

Литература братских стран (из опыта взаимосвязей)

М. Гольберг *(Дрогобыч)*. Два Норвида 122
Т. Вирта. Югославский журнал «Мосты» и проблемы художественного перевода 151
А. Дравич *(Польша)*. Польская поэзия в переводах Анны Ахматовой и Бориса Пастернака. Перевод с польского К. Старосельской 183
М. Сибинович *(Югославия)*. Из истории поэтического перевода в Югославии. Перевод с сербскохорватского Т. Вирты 208

Классики и современность

Р. Лубкивский (*Львов*). «Слово пламенем зажглось...» («Завет» Т. Г. Шевченко в русских переводах). Перевод с украинского И. Карабутенко 231
Вл. Россельс. Проза Стефаника и традиция восприятия . 270
А. Клименко (*Ташкент*). Газели Алишера Навои в русских поэтических переводах 283
С. Сухарев (*Мурышкин*) (*Ленинград*). Два «Тигра» (О переводческом стиле и личности переводчика) 296
Р. Кушнерович. Непереведенный сонет Шекспира . . . 318
А. Каждан. Обретенный и утерянный Эсхил 325
С. Слуцкая. «Пожар скорбящего сердца» 355

ПОРТРЕТЫ

А. Шатирян (*Ереван*). Яков Хачатрянц — переводчик армянской прозы 387
С. Каганович (*Ташкент*). Голоса поэтов Востока в творчестве Аделины Адалис 404

ШКОЛА МАСТЕРСТВА

Л. Озеров. В студии переводчиков 447

ВОПРОСЫ ПЕРЕВОДА ЗА РУБЕЖОМ

Иг. Костецки (*ФРГ*). Актуально ли барокко по сей день? (По поводу переводов Льва Гинзбурга.) Перевод с немецкого С. Фридлянд 467

НАСЛЕДИЕ

В. Левик. Александр Дейч. Эскиз портрета 479
Александр Дейч. Несколько слов о Луначарском — переводчике 493

БИБЛИОГРАФИЯ
1972

I. Советский Союз. Сост. Н. Галкина 501
II. Зарубежные страны. Сост. Б. Хавес 527

МАСТЕРСТВО ПЕРЕВОДА

Сборник XI

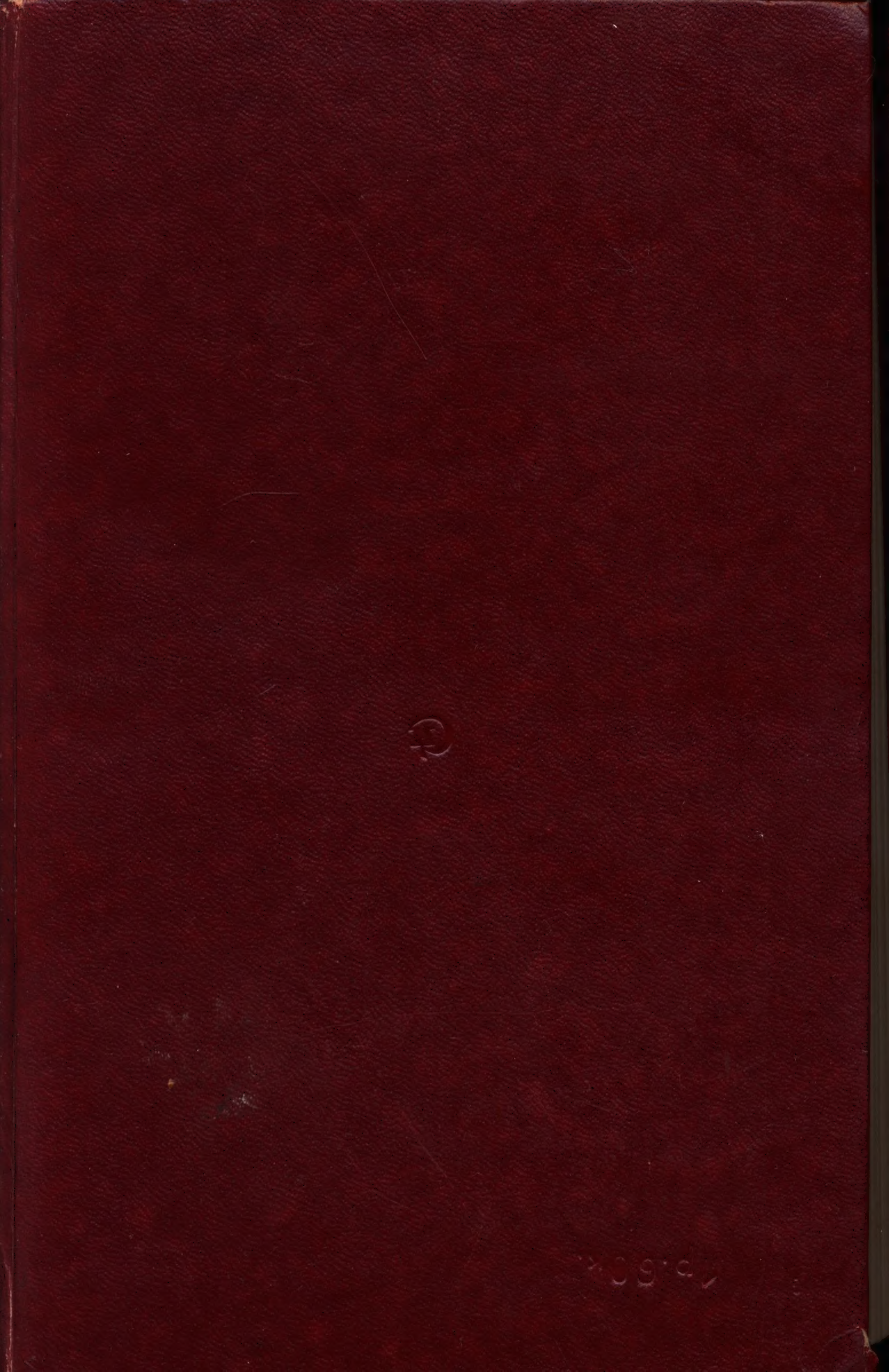
М., «Советский писатель», 1977, 560 стр.
План выпуска 1977 г. № 350

Художник *Я. Г. Днепров*
Редактор *К. Н. Полонская*
Худож. редактор *Н. С. Лаврентьев*
Техн. редактор *Т. С. Казовская*
Корректоры *А. В. Полякова* и *И. Ф. Сологуб*

ИБ № 845

Сдано в набор 17/XI 1976 г. Подписано к печати 16/VI 1977 г. А09793. Формат 84×108$^{1}/_{32}$. Бумага тип. № 1. Печ. л. 17$^{1}/_{2}$. Усл. печ. л. 29,4. Уч.-изд. л. 30,4. Тираж 10 000 экз. Заказ № 770. Цена 1 р. 60 к. Издательство «Советский писатель», Москва Г-69, ул. Воровского, 11. Отпечатано с матриц Ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени Первой Образцовой типографии имени А. А. Жданова Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, Москва М-54, Валовая, 28

Тульская типография «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Тула, проспект им. В. И. Ленина, 109





МАСТЕРСТВО ПЕРЕВОДА